

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año XI. Núm. 22
2º Semestre 2005

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



EDITORIAL: EL MAESTRO «FOSFORITO», LLAVE DE ORO DEL CANTE
FALLO Y ENTREGA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE FLAMENCO Y LOS LOCALES
«COPA JEREZ», PATROCINADOS POR GONZÁLEZ BYASS - TIO PEPE

MANUEL RÍOS RUIZ

GLOSA Y RAZÓN DE EL CHOCOLATE Y SU CANTE

JUAN DE LA PLATA

CON «CHOCOLATE» SE NOS FUE GRAN PARTE DE LA PUREZA FLAMENCA

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA

EL BAILE FLAMENCO: ARCAICO Y RENOVADOR. ORIGEN Y TRAYECTORIA

LUIS SUÁREZ ÁVILA

«EL LEBRIJANO»: UN CASO DE FRAGMENTISMO Y CONTAMINACIÓN ROMANCÍSTICA

LOS OSCARS DEL FLAMENCO

REPORTAJE GRÁFICO DE ENRIQUE MORALES FRANCO

DANIEL PINEDA NOVO

EL FLAMENCO EN LOS POETAS SEVILLANOS «DEL 27»

MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO

ANTONIO CHACON Y EL «CANTE ANDALUZ»

JUAN DE LA PLATA

POESÍA: A PASTORA PAVÓN "LA NIÑA DE LOS PEINES"

RESEÑA DE LIBROS, DISCOS, CASSETES Y DVD DE FLAMENCO

JEREZ, CIUDAD DEL FLAMENCO: PRIMERA PIEDRA





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año XI. Núm. 22 - 2º. Semestre 2005

SUMARIO

EDITORIAL: EL MAESTRO «FOSFORITO», LLAVE DE ORO DEL CANTE	3
FALLO Y ENTREGA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE FLAMENCO Y LOS LOCALES «COPA JEREZ», PATROCINADOS POR GONZÁLEZ BYASS - TIO PEPE	5
GLOSA Y RAZÓN DE EL CHOCOLATE Y SU CANTE Manuel Ríos Ruiz	9
CON «CHOCOLATE» SE NOS FUE GRAN PARTE DE LA PUREZA FLAMENCA Juan de la Plata	12
EL BAILE FLAMENCO: ARCAICO Y RENOVADOR. ORIGEN Y TRAYECTORIA Teresa Martínez de la Peña	13
«EL LEBRIJANO»: UN CASO DE FRAGMENTISMO Y CONTAMINACIÓN ROMANCÍSTICA Luis Suárez Ávila	27
LOS OSCARS DEL FLAMENCO Reportaje grafico gentileza de Enrique Morales Franco	53
EL FLAMENCO EN LOS POETAS SEVILLANOS «DEL 27» Daniel Pineda Novo	67
ANTONIO CHACON Y EL «CANTE ANDALUZ» Melchor Fernández Almagro	81
POESÍA: A PASTORA PAVÓN «LA NIÑA DE LOS PEINES» Juan de la Plata	87
RESEÑA DE LIBROS, DISCOS, CASETES Y DVD DE FLAMENCO	88
JEREZ, CIUDAD DEL FLAMENCO Colocación de la primera piedra	99
Portada: Gustavo Bacarisas. Cartel Feria 1917. Colección Municipal. Ayuntamiento de Sevilla.	



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA
Director: JUAN DE LA PLATA
SECRETARIO DE REDACCIÓN:
MANUEL PÉREZ CELDRÁN
REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)
JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.
CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080
CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es
PAGINA WEB: <http://www.flamencologia.com>
Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)
Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortegón Castellano
C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,
CAJA SAN FERNANDO
CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y
FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ
La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier
trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección
de la misma.*

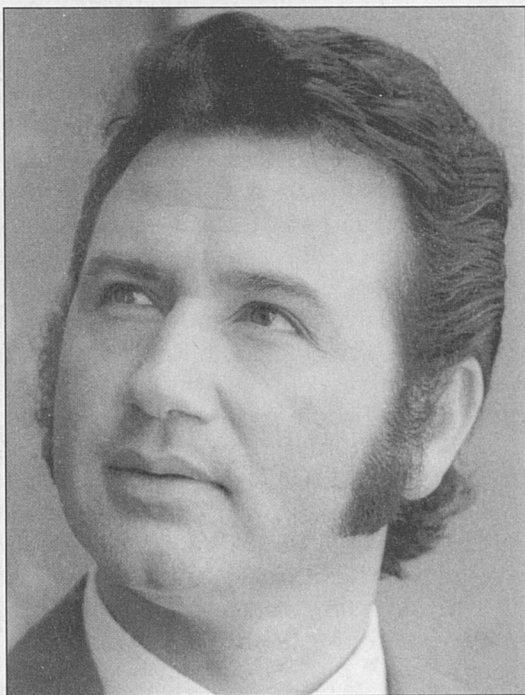


EDITORIAL

EL MAESTRO «FOSFORITO», LLAVE DE ORO DEL CANTE

Al fin, después de la larga resaca que trajo la polémica desatada alrededor de la cuarta Llave de Oro del Cante, el maestro Antonio Fernández Díaz «Fosforito», ha sido distinguido por la Junta de Andalucía con el máximo galardón flamenco de todos los tiempos; la susodicha Llave de Oro del Cante, de legendario origen.

La primera se la dio, sin más jurado que dictaminara un razonado fallo, a mediados del XIX, un grupo de amigos aficionados, al mítico cantaor Tomás el Nitri, aún no se sabe si en una venta de Jerez o en el Café Sin Techo de Málaga; después de una memorable noche de cante. La segunda se la concedió por las buenas, con fines meramente comerciales, a Manuel Vallejo, la empresa del Teatro Pavón, de Madrid, en 1926; y para más inri se la entregó, nada menos, que uno de los dos cantaores más grandes de su tiempo, el jerezano Manuel Torre. La tercera fue a parar a manos de Antonio Mairena, tras un concurso perfectamente preparado para su concesión, celebrado en Córdoba, en el año 1962, seis años des-



pués de que «Fosforito» ganara el certamen cordobés. A raíz de su muerte, la Junta de Andalucía, dicen que para evitar abusos, patentó la histórica Llave y se convirtió en poderosa concesionaria de la misma, otorgándola más tarde a Camarón de la Isla, un cantaor que hizo época, pero a título póstumo, lo



que desató las polémicas, ya que dicho trofeo siempre se había entregado, en vida, a un cantaor en pleno ejercicio de su carrera artística.

No cabe duda de que todos los que consiguieron, antes de ahora, la mencionada Llave, fueron grandes figuras del cante, cada una en su momento. Pero el único que la revalorizó y dignificó, desde que se la concedieron en Córdoba, hasta el momento de su muerte, fue el cantaor de los Alcores, Antonio Mairena; alcanzando a partir de entonces la Llave de Oro del Cante su justo valor simbólico de máximo trofeo, entre todos los demás trofeos del mundo flamenco.

Después de Camarón se dejó pasar un largo paréntesis, hasta que recientemente la Diputación de Málaga, haciéndose eco del clamor de numerosos aficionados, de peñas y entidades culturales, solicitó de la Junta de Andalucía se le concediera la quinta Llave de Oro del Cante al gran cantaor de Puente Genil, Antonio Fernández Díaz «Fosforito», quien consiguiera ganar todos los primeros premios del Primer Concurso Nacional de Cante Flamenco, celebrado en Córdoba, en 1956; y que años más tarde alcanzaría el Gran Premio de Honor a la Maestría de la Cátedra de Flamencología; después de que hubiera recibido el Premio Nacional de Cante de la misma, e ingresara, con todos los honores, en el seno de esta institución académica, de la que fuera nombrado Miembro Numerario; así como Director Honorífico, al fallecimiento del maestro Mairena, que lo fue durante muchos años.

Clamorosamente designado para tan merecido galardón, el maestro del cante «Fosforito», al recibir el pasado 11 de octubre la mítica y emblemática Llave de Oro del Cante, culmina con su obtención una brillante carrera profesional y artística, desarrollada siempre, en todo momento y lugar, con la mayor dignidad y categoría; siendo siempre fiel a la más noble ejecutoria de perfecto conocedor y defensor de la pureza y la tradición de nuestros viejos y hermosísimos cantes flamencos, que ha cantado a lo largo y a lo ancho del mundo entero y ha dejado grabados para la posteridad, en numerosas e importantes grabaciones. Fuente donde deberán beber los futuros cantaores que deseen respetar la tradición, de la que el maestro nunca se ha salido, creando su propia escuela de personales y sabios matices flamencos.

Aplaudimos sin reserva la concesión de esta nueva Llave de Oro del Cante y, desde estas páginas de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, enviamos nuestra más sincera y jonda felicitación, así como la más efusiva enhorabuena, al querido y admirado gran cantaor pontanés; sabedores de que, en sus manos, el preciado y legendario trofeo flamenco seguirá siendo dignificado, como tanto o más, en su día, lo hiciera su compañero, amigo y maestro, Antonio Mairena.



CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA

FALLO Y ENTREGA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE FLAMENCO Y “COPA JEREZ”, BIENIO 2004/5

PATROCINADOS POR GONZALEZ BYASS - TIO PEPE

EL MAESTRO JOSÉ MENESE,
GRAN PREMIO DE HONOR A LA MAESTRÍA,
POR TODA UNA VIDA DEDICADA AL CANTE

En la ciudad de Jerez de la Frontera, siendo las doce horas del día 14 de octubre de 2005, reunido en las Bodegas de González Byass, el Jurado designado entre sus miembros por la Cátedra de Flamencología de Jerez, para otorgar los PREMIOS NACIONALES DE FLAMENCO y los locales, denominados “COPA JEREZ”, correspondientes al bienio 2004/2005, los señores don Manuel Pérez Celdrán, don Manuel Ríos Ruiz, don José Marín Carmona, don Manuel Naranjo Loreto, y en calidad de Presidente del mismo, el que lo es de la citada Cátedra, don Juan de la Plata Franco Martínez; tras las correspondientes deliberaciones, el Secretario sin voz ni voto, don José Argudo López de Carrizosa, en nombre de la empresa patrocinadora,

CERTIFICA QUE LOS SEÑORES REUNIDOS ACUERDAN:

Conceder dichos PREMIOS NACIONALES DE FLAMENCO, en la siguiente forma:

GRAN PREMIO DE HONOR A LA MAESTRÍA.- Al cantaor JOSE MENESE (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1942), en premio a toda una vida dedicada al Cante Flamenco, y a su brillante, ejemplar y amplia carrera artística y profesional, ejercida siempre con responsabilidad, amor y entrega al cante tradicional de Andalucía; así como a su constante defensa, a ultranza, de dicho arte, en su expresión musical más genuina.

PREMIO AL CANTE.- A José Cortés Jimenez “PANSEQUITO”, de La Linea de la Concepción (Cádiz).

PREMIO AL BAILE.- A Milagros Mengíbar, de Sevilla.

PREMIO AL MEJOR GUITARRISTA.- A Gerardo Núñez, de Jerez de la Frontera (Cádiz), residente en Madrid.

PREMIO A LA ENSEÑANZA FLAMENCA.- A Luis Sanguiao Palma “Maestro Palmita”, de Cádiz, residente en Lorca (Murcia).



A LA MEJOR OBRA FONOGRAFICA.- A la colección "La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía", editada por el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, realizada por Fonotrón.

PREMIO AL MEJOR LIBRO DE INVESTIGACIÓN.- A "Guitarreros de Andalucía. Artistas para la sonanta", de Luis F. Leal Pinar. Ediciones Giralda.

PREMIO AL FLAMENCO EN LAS ARTES PLÁSTICAS.- Al artista de la fotografía, Carlos Arbelos, por la totalidad de su obra gráfica, dada a conocer a través de libros, revistas y exposiciones..

PREMIO A LA MEJOR LABOR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.- Al programa radiofónico "Flamenco pa'tós", de "Gomaespuma", en Onda Cero Radio.

PREMIO A LA MEJOR PROMOCIÓN DEL FLAMENCO.- A la Fundación "El Monte", de Sevilla, por la programación anual de sus actividades culturales, en favor del flamenco.

PREMIOS LOCALES "COPA JEREZ"

Seguidamente, el Jurado acuerda designar como ganadores de los Premios "Copa Jerez", a los siguientes artistas locales:

EN CANTE.- A la cantaora Tomasa Guerrero "La Macanita".

EN BAILE.- Al bailaor Andrés Peña.

EN TOQUE.- A Domingo de los Santos Fernández "Domingo Rubichi"

Y EN LA ENSEÑANZA FLAMENCA.- Al maestro de baile flamenco Juan Parra.

No habiendo más asuntos de que tratar, el Jurado acuerda como fecha para la entrega de los citados Premios Nacionales y Locales, la del día 11 del mes de noviembre, a las 20,30 horas, en la Bodega "Los Apóstoles" de la firma González Byass, patrocinadora en exclusiva de dichos galardones, a la que el Jurado y la Cátedra de Flamencología acuerdan agradecer, un año más, su desinteresada y valiosa colaboración.

ENTREGA DE LOS PREMIOS

En la bodega «Los Apóstoles» de la firma González Byass, en Jerez de la Frontera, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces, próxima a cumplir sus bodas de oro con la cultura del flamenco, llevó a cabo la solemne entrega de sus bianuales Premios Nacionales de Flamenco y de las distinciones locales «Copa Jerez», en el transcurso de una fiesta de gala, a la que asistieron, además de todos los premiados - excepto el guitarrista Gerardo Núñez, que se encontraba en Croacia, dando una gira de conciertos - destacados artistas, directivos de peñas y numerosos aficionados, así como representantes del mundo de la cultura jerezana; actuando de maestro de ceremonias el vocal de relaciones públicas de la Cátedra y miembro del jurado de los premios, José Marín Carmona.

En primer lugar fueron entregados los catavinos de la Copa Jerez de cante, baile, guitarra y enseñanza, concedidos, por este orden, a la cantaora Tomasa la Macanita, al bailaor Andrés Peña, al tocaor Domingo Rubichi y al



maestro de baile, Juan Parra; que recibieron, respectivamente, de manos de la directora del Instituto Municipal de Cultura, Dolores Barroso; del bailaror y coreógrafo, Mario Maya; del artista fotógrafo, Juan Salido y del presidente de la Asociación de Profesores de Danza Española y Flamenco, de Madrid, José Racero.

Seguidamente, se procedió a la entrega de las «conchas», figuras en bronce de los premios nacionales, a los diez galardonados con los mismos, que recibieron por este orden: en primer lugar el concedido «a la mejor promoción del flamenco», entregado por José Argudo López de Carrizosa, en representación de González Byass, al director de la programación de flamenco de la Fundación «El Monte», de Sevilla, don Manuel Herrera Rodas; seguidamente, el miembro de la Cátedra y del jurado, Manuel Naranjo Loreto, entregaría el dedicado «a la mejor difusión del flamenco en los medios audiovisuales», concedido al espacio radiofónico de Onda Cero, «Flamenco p'tós», que recibiría Juan Luis Cano, del dúo Gomaespuma, y uno de los autores de dicho programa; José Argudo, de la bodega patrocinadora hizo entrega del premio «a las artes plásticas», concedido al fotógrafo argentino, residente en Andalucía, Carlos Arbelos; el premio nacional «al mejor trabajo de investigación», otorgado a Luis F. Leal Pinar, por su libro «Guitarreros de Andalucía, artesanos de la sonanta», magníficamente editado por Ediciones Giralda, de Sevilla, lo recibiría dicho investigador de manos del subdirector de la Cátedra y miembro del jurado, Manuel Pérez Celdrán.

El premio nacional «a la mejor obra fonográfica» recayó en la colección discográfica «La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía», recibéndolo el director del Centro Andaluz de Flamenco, Segundo Falcón, de manos del popular artista Antonio González «El Raya».

El premio nacional de enseñanza flamenca, lo recibiría el profesor de guitarra, Luis Sanguiao Palma, más conocido por Maestro Palmita, gaditano residente en Lorca (Murcia), que fuera alumno, en su juventud, del gran maestro jerezano Javier Molina, a quien se lo entregó el teniente de alcalde del Ayuntamiento de Jerez, Juan Manuel García Bermúdez.

Luego vendría la emotiva entrega del premio nacional de guitarra flamenca, concedido al concertista y compositor jerezano Gerardo Núñez, que el guitarrista y compositor Paco Cepero, Premio Nacional de las Artes 2005, depositara en las manos de la madre y la hermana del artista, ausente éste en una gira de conciertos por Croacia. Doña María Díaz, quiso dar las gracias, no pudiendo hacerlo por la emoción del momento, haciéndolo en su lugar su hija Adelaida Núñez Díaz.

El premio nacional de baile fue para la sevillana Milagros Mengíbar, a quien se lo entregaría el veterano bailaror y cantaor jerezano, Tomás Torre «Torrito». Entregando el nacional de cante a José Cortés «Pansequito», el miembro de la Cátedra, en nombre de ésta y de González Byass, el gran aficionado, José Lozano Romero.

Finalmente, el director de la Cátedra, Juan de la Plata Franco Martínez hizo entrega del Gran Premio Nacional a la Maestría Flamenca, concedido por su labor artística y profesional de toda una vida, al maestro del cante de



La Puebla de Cazalla (Sevilla), José Menese, quien tuvo unas muy sentidas y cariñosas palabras de agradecimiento para la Cátedra, para Jerez y los jerezanos, recordando los años en que, cuando era muy joven, solía venir a Jerez a buscar a Terremoto, del que, en vida, sería gran amigo.

Juan de la Plata entregaría posteriormente unos diplomas de agradecimiento a sus colaboradores más directos de la Cátedra, Manuel Pérez Celdrán, Pepe Marín y Manuel Ríos Ruiz, quienes han dedicado a la institución gran parte de sus vidas, con fidelidad, entusiasmo y permanente entrega. Igualmente, entregó otro pergamino de agradecimiento al Dr. Pedro Antonio Sánchez, residente en Madrid, por la altruista donación de un importante legado fonográfico, hecho a la Cátedra, en memoria de su padre, el cardiólogo de Arcos de la Frontera (Cádiz), Dr. Pedro Sánchez Sánchez.

Una vez cerrado el acto de entrega de premios y distinciones, la bodega anfitriona, González Byass, S. A., ofrecería una copa de Tío Pepe y aperitivo a todos los asistentes, los cuales habían seguido con interés y grandes aplausos las distintas intervenciones de la noche, en el marco incomparable de «Los Apóstoles», desde donde Gomaespuma transmitió en directo, para Onda Cero, los distintos y emotivos momentos de la gala que, de principio a fin, resultó totalmente brillante.

A medio día de dicha jornada, todos los premiados y sus acompañantes fueron recibidos en González Byass por alto personal de la firma y directivos de la Cátedra de Flamencología, visitando lo más típico de dichas bodegas; estampando sus firmas en una bota de fino Tío Pepe y asistiendo, posteriormente, a una rueda de prensa, seguida de la degustación de los vinos de la casa y, más tarde, a un almuerzo, ofrecido igualmente por González Byass.



Antonio Núñez «El Chocolate», en una de sus últimas actuaciones en público. Su fuerza expresiva, su fidelidad a la pureza y su gran personalidad flamenca, hicieron de él uno de los últimos maestros gitanos del más clásico Cante Jondo Andaluz.



EN LA MUERTE DEL ÚLTIMO MAESTRO
GITANO DEL CANTE DE JEREZ

GLOSA Y RAZÓN DE
EL CHOCOLATE Y SU CANTE

MANUEL RÍOS RUIZ
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

*(Palabras pronunciadas como ofrecimiento
del Homenaje que le fue tributado por Cultyart,
en el Auditorio del
Colegio Mayor Universitario San Juan Evangelista
de Madrid, el día 24 de Enero de 2003,
para festejar sus 70 Años de Cante)*

Rendir homenaje a un gran artista supone esmerarse en las palabras ciertas para glosarlo en su valía y en su entorno estético y vital. Y lo primero que se me ocurre decir en este caso, es que cuando el duende aparece en el ámbito del flamenco es porque los intérpretes se entregan y el público lo reconoce jaleando y aplaudiendo. Entonces los artistas se crecen y surge la maravilla inefable de la jondura. Y generalmente, ese ambiente que pudiéramos llamar sacroflamenco, se suele hacer cuerpo y espíritu con el cante de El Chocolate. Actualmente, pese a su edad, el veterano maestro jerezano, está como una rosa de voz y de gozo con su arte. Cuando aparece en escena Chocolate, elegantemente vestido –chaqueta oscura, pañuelo carmesí en el alto bolsillo, camisa blanca, corbata con alfiler-, tal como los cantaores de toda la vida, junto a la guitarra cabal, perfecta en el acompañamiento, de Antonio Carrión, y se temple por malagueñas, para seguidamente fajarse por tarantos, el cante resplandece como un traje de luces tabaco y oro. Y qué decir de sus siempre estremecidas soleares y siguiiriyas torreras. Porque Chocolate canta a gusto consigo mismo, caliente de verdad, a sus años, hecho un caño de arte por todos los estilos.

Y siempre reconocí que El Chocolate tiene la voz más lacerante del cante actual: por eso lastima cuando se le escucha. En la obra «Maestro del Flamenco», que redacté en colaboración con José Blas Vega, aseguraba que era así, porque busca constantemente ese entrar en trance, el sentirse trascendido por su conciencia y sentimiento gitano a la hora de cantar la copla amorosa, trágica o evocadora de la vivencia.



Siguiendo con aquellas afirmaciones, debo repetir que el cante de El Chocolate, además del sonido gitano, de su tragirrabia intrínseca, se manifiesta más allá de las raíces de lo que podríamos denominar raza flamenca. Y me preguntaba: ¿Qué clase de raza es la flamenca? Sin ínfulas de ser determinante, creo que la raza flamenca no la perfila la sangre de una manera total (aunque la sangre sea un factor importantísimo, por supuesto, en su eclosión y configuración), sino primordialmente una profunda toma de conciencia del flamenco y sus exigencias artísticas, de sus raíces espirituales y sus formas sonoras. Todo ello junto a una postura humana de responsabilidad ante sí mismo a la hora de ser artista, de ser profesional del flamenco, que conlleve el sentido de superación. Ser de raza flamenca requiere por lo tanto algo más que sentirse un flamenco. Es preciso también vivir lo flamenco en todo su misterio y en toda su realidad hasta las últimas consecuencias, por ser la única manera de entender, valorar y asumir las leyes naturales de un arte y poder así interpretarlo con justeza y a la par con creatividad.

Y cuando una vez un periodista le preguntó a El Chocolate, en qué se ocupa cuando no canta, le contestó: «Escuchando los principios míos en los discos. Entonces sé volver para atrás; que hay quien no sabe hacerlo. Todos los días saco los trapos que tengo echados en el saco y entonces me tengo que sentir a la fuerza. Es que son muchos los postemas que tengo en el corazón. Del sufrimiento del mundo flamenco me voy a morir como un gorrion, emberrenchinao. Estoy dando el callo por sostener el flamenco.» De esta declaración hace ya muchos años, y ahora, con motivo de la salida de su último disco ha dicho con pasadumbre: «Me estoy quedando solo». Consciente de que sigue manteniendo el ascua del flamenco verdadero a sus setenta largos años, después de llevar cantando sesenta, porque desde los diez lo viene haciendo, dejándose el alma en el empeño.

En cierta ocasión, precisamente hace doce años, cuando El Chocolate obtuvo el Premio Giraldillo del Cante, escribí en un artículo: Es una voz torrera, manueltorrera. Pero con un deje personalísimo que la distingue en el panorama del cante flamenco. La he escuchado muchas veces y en distintas latitudes, en variados ambientes, en teatros y recintos al aire libre, en tablaos y en reunión, siempre inquietante y expresiva, reveladora de una casta y un sentimiento transido, prieto y acongojado, furibundo también, muy difícil de sacar del cuerpo, pero que cuando se configura y relata siempre lastima.

Siguen pasando los años y puede decirse que todos son en Chocolate «añoscante». No ha conocido otra razón y desazón en su vida. Desde niño transitando entelerido por las ventas y tabernas de Sevilla, por los bares de Huelva, por los festejos de los pueblos bajoandaluces, clamando los fandangos del Bizcoamate, de Aznácollar, del Gloria o Rengel, de Manuel Torre, alentando por el vino peleón y un puñao de aceitunas, amojamao y menúo, apretándose las túrdigas para hacerse hombre y cantaor. Y se hizo figura, aprendió y asimiló todos los cantes en las madrugadas de la Alameda de Hércules, en el Pasaje de la Europa, en la Venta de Antequera y en los bujíos de Triana, cantándole a los señoritos y las guñís. Después lo demostraría en los festivales y en los grandes escenarios de aquende y allende el mar.



Cuando ahora sale al público, más responsable que nunca, El Chocolate es el prototipo del maestro cantaor. Sabe que para los cabaes él es el cante mismo, el cante personificado. Y su raza flamenca, esa raza que deviene de la conciencia, se pone de relieve cante a cante, lo mismo cuando tarantea diciendo: «El alcalde Guadi/ ha publicao un bando:/ que las cañas de maí/ no las lleven arrastrando/ porque tienen que servi», que cuando siguiiriyea: «A clavito y canela/ me gueles tú a mí./ Er que no guele a clavito y canela/ no sabe distinguí». Amigos cabaes, El Chocolate, es la gloria del cante y punto en boca.



Retrato de "Chocolate" por el pintor Cañete-Fernández. El gran maestro del flamenco fue Premio Nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología en 1969; recibiendo el Gran Premio Nacional de Honor a la Maestría en el año 1999.



CON «CHOCOLATE» SE NOS FUE GRAN PARTE DE LA PUREZA FLAMENCA

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Se nos ha muerto el mejor, tal vez el número uno de los cantaores gitanos de los últimos tiempos. Antonio Núñez Montoya «Chocolate», jerezano, al que la Cátedra de Flamencología concedió su Premio Nacional de Honor a la Maestría, en

«Chocolate» era el último baluarte que le quedaba al cante gitano andaluz. Era toda una leyenda viva del cante y de la propia gitanería. Porque el jerezano Antonio Núñez, vivía y ejercía, en artista y en gitano, las veinticuatro horas del día. Con él se nos va gran parte de la pureza flamenca, esa que incluso algunos grandes artistas de su misma raza, desprecian ya por caduca y porque, según dicen, no da dinero. Como si el cante jondo auténtico, el de toda la vida que se ha cantado en Andalucía, tuviera algo que ver con los millones que da lo fácil y chabacano, porque llena estadios de fútbol.

El cante es otra cosa. Es lo que cantaban Manuel Torre y Chacón, Terremoto y Mairena, Manolo Caracol cuando quería, y otros muchos. «Chocolate» era de los últimos que le quedaban a la fiesta más genuina. A sus nueve años de edad, ya cantaba en las reuniones más importantes de los cabales de la Alameda de Hércules sevillana, junto a maestros como El Gloria, Mojama, La Moreno, La Pompei y tantos otros; y recorriendo los pueblos, de feria en feria, cantando en los trenes. Hasta que fue dándose a conocer, con un sueldo fijo, en el cuadro flamenco del Casino de la Exposición de la capital de Andalucía. Y de ahí, a los festivales, a los tablaos, a los recitales en las peñas, a viajar por el mundo, siendo su más importante contrato el de cantar en el espectáculo «Flamenco Puro» presentado en Nueva York, en 1986.

Sin embargo, pese a cantarlo todo, «Chocolate» quiso especializarse en los cantes de su ídolo máximo, el inmortal Manuel Torre, del que bordaba como nadie los cantes por seguiriya y el taranto, convirtiéndose en su heredero más legítimo. Y así fue entregando su vida a su arte y su arte a su vida, con la conciencia más noble y honesta de cantaor gitano, fiel a su arte y a su raza, a su pueblo, y a su tierra natal, con una filosofía senequista que le hacía un ser admirable y admirado, único e irrepetible, como artista y como persona, cabal entre los más cabales.

«Chocolate», que conocía todos los secretos del cante jondo y flamenco, que sabía hasta ejecutar cantes hindúes y «cantar para atrás», como un disco puesto al revés, desde el final al principio, según le pudimos escuchar personalmente una vez, en Jerez, en una fiesta familiar, era la pureza viva flamenca, en persona, por antonomasia. Su memoria será imborrable y su cante siempre vivirá con nosotros, en la memoria de los buenos cabales, como uno de los mejores que hayamos podido escuchar, en nuestra larga vida de aficionado.



EL BAILE FLAMENCO: ARCAICO Y RENOVADOR. ORIGEN Y TRAYECTORIA

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

EL BAILE FLAMENCO: ARCAICO Y RENOVADOR ORIGEN Y TRAYECTORIA

El flamenco se presenta ante nosotros como un estilo de cante y baile extraño, misterioso, cargado de honda significación y con una fuerza expresiva tal, que no encuentra semejanza con las manifestaciones folklóricas de ningún otro país, ni en formas elaboradas de cultura ni en los sencillos rituales de pueblos primitivos.

Más o menos con estas palabras, comenzaba mi primera aventura de escribir sobre flamenco. Fue en un libro editado por Aguilar nada menos que en los años setenta. Pues bien, tengo que decir que treinta años después, aquellas consideraciones, personalmente, siguen siendo válidas a pesar de las deformaciones que ha sufrido esta disciplina a lo largo de su historia. Incluso me inclino a creer que esos matices extraños, comunicativos pero inaprehensibles, son los que le perpetúan.

En este sentido, no puede pasarse por alto otra cualidad de gran envergadura que posee el artista flamenco: es el impulso creativo que siempre le acompaña; gracias al cual, reforma y actualiza el baile en el mismo grado que va evolucionando la sociedad y su entorno.

En su exposición histórica, podremos ver a continuación las piruetas que envuelven a este baile desde que aparece en la historia completamente desvalido, sin recursos, ante escasos espectadores, hasta ver como se encumbra y llega a escenarios nunca soñados por él, cafés cantantes, tablaos, teatros internacionales. Y entre las fases estelares, baches profundos, de los que parece no va a salir, pero siempre una gran figura -no hay que olvidar que el flamenco es individualista- lo regenera y vuelve a levantarle.

Es decir, una historia mágica que perdura gracias a su fuerza vital.

El origen de este baile es impreciso como toda obra popular. Hay indicios suficientes para suponerle una ascendencia muy antigua, por lo menos algunos de sus componentes lo son. El batir palmas de nuestros bailarines,



es el mismo acompañamiento de danzas primitivas que Kurt Sachs en su «Historia Universal de la Danza» agrupó bajo el nombre de «danzas de palmada». Los pitos o chasquido de los dedos también se observan en viejas culturas como acompañamiento rítmico primario y la tendencia del flamenco a bailar dentro de un círculo de espectadores, nos remite a una posible ascendencia tribal. Sin embargo las formas citadas y otras similares que todavía conserva este baile, deben considerarse solamente como el atavismo de un pasado perdido.

Para nosotros el baile flamenco comienza a tener vida hace aproximadamente unos cientos cincuenta años, cuando aparecen los primeros datos que fundamentan su historia, y en este sentido, está lleno de fuertes contrastes y ambigüedades como puede ser el dilema de su origen, gitano o payo andaluz.

Por los años sesenta del siglo XIX se empieza a tener noticias de gitanos bailando de una forma especial que llaman la atención por sus meneos, su desenvoltura y la gracia que le imprimían. Estaban en las calles, se les veía en los patios, en fiestas organizadas, en juergas, siempre mezclados con otras danzas andaluzas.

La prensa de estos años deja caer de vez en cuando alguna noticia sobre dichas actividades aunque no es muy prolija. En 1859 el diario *El Porvenir* de Sevilla dice que: «Hay artistas que andan por la calle bailando, por las Sierpes, Gallegos y otras calles principales y concurridas, teatro de sus danzas. Allí se ve bailar al negrito y a la gitana vieja y harapienta ejecutando los lindos pasos del Ole, el Jaleo y el Zapateado». El maestro Otero en su libro «Tratado de Bailes» también habla de una bailarina callejera llamada María Cazuela, gitana por los cuatro costados, que iba por los corrales bailando el Vito y al final de la danza sacaba la pandereta para recoger algunos ochavos. Era muy graciosa y el mismo maestro cuenta cómo siendo joven, la seguía por las calles y corrales para verla bailar.

Vemos en esta citas y en otras similares, como el gitano está bailando danza puramente andaluzas tradicionales, el Ole, el Jaleo, el Zapateado que ya le cita Cervantes. El Zorongo, canto y baile popular andaluz del siglo XVIII que Juan Antonio González del Castillo en sus «Sainetes», le identifica como baile de «... gentes de saya corta y redecilla», es decir, boleros. El Fandango y las Seguidillas, bailes nacionales del XVIII cuya actuación se extendía por toda la geografía española, también formaba parte del repertorio gitano de aquella época.

La gestación de este baile se realiza gracias a ese momento clave de exaltación costumbrista por parte de la sociedad andaluza.

Andalucía pasaba en estos años por un «boom» coreográfico extraordinario, quizá el más importante que haya tenido. Una explosión de danzas populan con gran éxito por todas partes, en ferias, romerías, en festejos locales, en las casas, en corrales de vecindad. El gitano que también participa, sabe aprovechar muy bien el momento. Con la extraordinaria capacidad de imitación que posee, observa, hace y copia, transformando visceralmente lo que imita, dándole una impronta más atrevida y graciosa y así, en pocos años, las danzas populares tradicionales de corte más



ingenuo, van decayendo en popularidad mientras el flamenco se alza como la novedad más admirada.

Cuando esta raza advierte que es protagonista en las fiestas donde actúa, comprueba que a los bailes que hace le dan su apelativo de «gitano» y él mismo se siente diferenciado con el curioso nombre de «flamenco», se cierra en su obra con orgullo, se hace dueño absoluto de lo suyo y lo aprendido y se repliega al coto cerrado del barrio y la taberna. Es en esta última, donde se van a perfilar los matices de un baile que todavía no había encontrado su personalidad definitiva.

Aparte de una minoría de gitanos que ejercían como bailarines nómadas en danza de mendicantes, dentro de Sevilla -ciudad que acapara la mayoría de citas de la época-, esta raza se había agrupado y residía principalmente en el barrio de Triana, por aquel tiempo arrabal de la ciudad y además, separado por el río. Y aunque le compartía con algunos jornaleros andaluces, ellos estaban en mayoría formando ese clan de raza que fue y sigue siendo una forma de mantener ocultas sus costumbres y defenderse del payo.

Lo mismo sucede con la taberna, no les valía cualquiera. Abundaban en el barrio pero entre ellas, el flamenco busca las más recónditas y a ser posible que el dueño fuera de la misma raza.

Charles Davillier, viajero que no deja ambiente típico por visitar, nos ilustra sobre una verdaderamente curiosa. Dice que, invitado por un muchacho al que llamaban Colirón, que ejercía de guitarrero en sus ratos de ocio, emprendieron el camino hacia una taberna ubicada en el barrio de Triana donde se bailaba. Cuenta como salieron cuando ya se había puesto el sol, ya que el flamenco siempre se ha manifestado en nocturnidad. Atravesaron el puente de hierro y entraron en Triana. Discurrieron por callejuelas sucias y sin luz, dando vueltas y revueltas hasta que llegaron a la taberna del tío Miñarro, un gitano de pura cepa. El lugar era pintoresco, por un estrecho pasillo que comunicaba con la taberna se llegaba a un patio rodeado de columnas con viejos capiteles de mármol, una fuente en medio y plantas como única ornamentación, jazmines de olor penetrante, limoneros, naranjos y algunos plátanos de grandes hojas en los rincones. La iluminación se reducía a unos cuantos candiles de aceite colgados en la pared.

Allí nos cuenta el viajero cómo después del cante, sucesivamente salieron a bailar varias gitanas, interpretando cada una un baile distinto, de acuerdo con la especialidad que dominaban.

Davillier sigue dando pormenores sobre todo lo que ocurría pero no es necesario reproducirlo porque se aleja del tema que nos ocupa.

En realidad en este local, solo se comprueban las manifestaciones que rodean al flamenco: barrio gitano, nocturnidad, aparente improvisación por lo menos del guitarrero, alegría y familiaridad en la fiesta, artistas desinhibidos, y sobre todo tiene el valor de mencionar dos danzas que son baluarte del flamenco primitivo. Una revela la forma de interpretar el tango a la manera gitana y otra aún más importante pues Davillier nos proporciona la primera cita y explicación coreográfica del baile del zarandeo, danza exclu-



sivamente gitana, muy arcaica, que solo vuelve a encontrarse en las cuevas del Sacromonte en Granada.

Por lo demás, esta taberna tiene el tufillo de recinto profesional muy preparado. Los bancos alineados para el espectador, la presencia y actuación de famosas bailarinas boleras y la extraña comunión de gitanos y payos, la determinan como el primer tipo de espectáculo flamenco organizado al que llamaban «Bailes de Candil», lugar impropio de creación.

En esas juergas de tabanco a las que antes aludí, en un ambiente hermético y dentro del espacio propiamente tabernario, muy modesto, sin otro mobiliario que unas cuantas banquetas y una sólida mesa de madera sobre la que se baila, donde el clan gitano canta y danza a placer y libre de cualquier formulismo, se expresa en forma natural realizando lo que puede considerarse una creación involuntaria.

De allí sale también lo que será el arquetipo de un Cuadro Flamenco. Esa bulla de jaleos y palmas, de oles y farfulleos en su lengua, que animan constantemente a la bailaora, se convertirá en rito imprescindible del flamenco. Y es que, el concepto de este arte se basa en la íntima unión de artista y espectador. Las palmas refuerzan el ritmo y lo enriquecen, los jaleos espolvorean momentos difíciles del baile y dan calor a la fiesta. Todos se sienten cómplices de ese arte oscuro que en definitiva es la juerga flamenca.

En esa primera etapa de formación, se pueden concretar pocos detalles técnicos porque todavía es baile instintivo, personal, sin reglas fijas. Ajustándonos a lo que se ve por las calles, en ciertas fiestas y otras cuantas citas, puede decirse que es un baile propiamente de mujer, de la misma naturaleza que otras formas a las que los etnólogos llaman «danzas de diversión» propias de culturas patriarcales que se extienden desde oriente: baile de gheisas, bayaderas indias, Grecia y Roma en sus banquetes, las famosas bailarinas de Egipto, el mundo árabe con sus danzas ondulatorias y Andalucía como final del periplo.

Exhibición femenina cuya característica es la torsión formando escorzos y el movimiento de caderas agitando la falda. En el flamenco su carga sensual está muy atenuada y su baile prototipo es el Zarandeo.

A pesar del hermetismo gitano, el flamenco se divulga y en muy pocos años va a haber un cambio sustancial en la manera de hacer y de enseñarle, de forma que a últimos del siglo XIX ya se puede hablar de una segunda etapa histórica, sin duda la más importante, reconocida por todos los tratadistas como «La Edad de Oro del Flamenco».

Por de pronto el radio de acción se extiende al centro de la ciudad. Cualquier taberna ya vale para expresarse libremente y así, José Luis Ortiz Nuevo, recoge de las gacetas las continuas quejas de vecinos que viven cerca de estos locales. «En la plazuela de Villasís protestan porque... a altas horas de la noche cuando se hallan entregados al descanso... se alzan una y muchas voces que cantan que se las pelan y a grito herido con acompañamiento de palmas, oles y ¡venga aquí! capaces de despertar a un muerto... tal cante dura hasta la madrugada...»



Los de la calle Tundidores denuncian el tinglado que se forma en un café, «...un tango de guitarra...» dicen, que no les deja dormir en toda la noche. Y así continuamente se suceden las protestas.

Su popularidad llega hasta ciertos sectores de la burguesía que le introducen en sus fiestas y así, en la gaceta *El Progreso*, hay reseñas de acontecimientos familiares de esta clase donde dice: «...después de la comida habrá cante y baile flamenco por lo más notable del arte. Y en otra se habla de una tañedora de guitarra que estuvo seis horas tocando y al final se bailó unos tangos y unas seguiriyas flamencas».

Sin embargo en esta segunda etapa que se inicia, ni la taberna, ni la juerga ni sus protagonistas van a intervenir en la profunda transformación de este baile porque a partir de ahora, el flamenco pasa de manos del gitano al pueblo andaluz, concretamente vuelve a la fuente donde se inspiró, es decir, a la academia.

Dada la importancia que tienen estos centros, conviene recordar en síntesis su valoración histórica y social. Era una institución muy arraigada en Andalucía. Su ascendencia se remonta por lo menos al siglo XVII. Había infinidad de ellas repartidas en focos importantes de población, en cada pueblo grande había por lo menos una y en Sevilla, se comentaba con cierta ironía, que había que andar poco para toparse con alguna.

Eran imprescindibles porque como dije antes, la danza estaba presente en cualquier acto público o privado y se valoraba enormemente saber hacerla bien. Acudían a ella las muchachas de barrio, la clase media y en clases particulares, la burguesía.

El mismo maestro de baile tenía una cultura de danza amplísima ya que abordaba todo tipo de danzas españolas, europeas e incluso americanas. Otero en su libro «Tratado de Bailes» dedica la primera parte a coreografías de Danzas de Salón y junto al Minué, el Rigodón y otras danzas francesas, describe el Schottish americano y el Ostendés, un baile de origen belga.

Por tanto no es de extrañar que el primero en darse cuenta del interés y atractivo que despierta el flamenco en la sociedad, sea el maestro de baile, que además estaba al día de los trucos expresivos y las variantes con que el gitano transformaba los bailes populares y así, con gran conocimiento de técnica y soltura coreográfica, va a incorporarlos a los bailes de Escuela.

Comienza a intercalar en algunos bailes andaluces como los Panaderos o el Vito, ciertos pasos nuevos, con una terminología desconocida hasta entonces. Junto al rodazán y los batemanes ya se habla del desplante, repiqueteo y redobles, nombres genuinamente flamencos que perduran hasta hoy.

Cada maestro hacía su innovación particular en lo que llamaban «arreglos». Por ejemplo, el conocido maestro Vázquez, en las Soleares de Arcas, un baile de partitura basado en las Soledades andaluzas, de coreografía tradicional, hace una versión totalmente zapateada para Trinidad Huertas «la Cuenca».

La academia es por tanto el taller donde se fijan las reglas flamencas, precisando estilos, creando otros nuevos, manteniendo esa ambivalencia equilibrada de temperamento y reglas que le conforma. Y desde una visión



más amplia puede decirse que el maestro en la academia, eleva a categoría de arte a un baile que hasta ese momento era simple diversión.

Pero hay más todavía. La muchachas andaluzas que acudían a ella, se sienten atraídas por la nueva forma y la interpretan conforme a su temperamento, es decir, en forma más refinada o menos impulsiva. Según del lado que se mire, su baile es más reposado, altivo y majestuoso, lo que ha dado en llamarse «tronío». Hay una impronta cultural distinta, que incluso afecta al vestido el cual estiliza la figura con la bata de cola.

Los pintores costumbristas nos ilustran sobre el cambio operado. Al baile gitano en ventas y tabernas, que había ocupado gran parte de su obra, añaden ahora, sobre los mismos fondos, el prototipo de mujer flamenco-andaluza, de formas abundantes, bien ceñidas, envuelta en pañolones de espuma o de Manila, de brazos torneados, lánguidos, las manos bien cuidadas y el pie calzado con chapines presentando la nueva línea de bailaora.

Es importante señalar esta dicotomía porque desde este momento el baile flamenco, sin perder su esencia se va a manifestar en dos formas diferentes totalmente válidas, la temperamental del gitano que perdura y la andaluza que basa su estética en formas coreográficas, previamente elaboradas, sobre las que el artista vierte su expresividad personal.

Otra novedad fundamental que aporta esta segunda época es la integración del hombre en la danza. Vimos en la primera cómo, salvo excepciones, el varón solo se encargaba del acompañamiento, bien con pandero, guitarra o al canto. En este momento se nivela el protagonismo de ambos sexos en el baile e incluso a veces el hombre le supera, porque su actividad se centra en el zapateado, modalidad sumamente apreciada por el espectador y muy deseada por el artista. Hay un comentario del maestro Otero donde reproduce esa inclinación decidida que siente el alumno por dicha forma. Pone en boca de ellos estas palabras» «...si un maestro no enseña zapateados no vale nada un maestro».

A partir de ahora el zapateado quedará como parte imprescindible del baile flamenco, progresando a lo largo del tiempo en dificultad y acrobacia. Durante largo tiempo fue exclusivo del varón hasta que en los años cincuenta del siglo XX, Carmen Amaya desplegó toda su energía en zapateados sorprendentes que indujeron a las mujeres a imitarlas, quedando como paso habitual en ambos sexos y obligado en cualquier danza.

Buena prueba del interés que despertaban, fue la creación de dos nuevos bailes zapateadores: la Farruca y el Garrotín.

Si la Academia fue lugar de creación técnica, el Café Cantante, con una actividad paralela, contribuyó a su divulgación y sentó las bases de un flamenco realmente profesional.

El café era un establecimiento muy popular en España que conectaba con el mundo europeo de las Variedades. Lugar de citas para todo espectáculo original, desde la exhibición de leones hasta la última canción francesa, acróbatas, chinos o indúes, mostrando sus habilidades étnicas. Pero en España el misterioso atractivo del flamenco, absorbió todo el programa. Se iba a los cafés a oír cante y a ver las evoluciones de una danza que encan-



dilaba al pueblo y a bastantes burgueses que asistían de tapadillos a estos locales.

Nunca se encontrarán los flamencos mejor que sobre aquella tarima de madera. Sentados en media luna, a merced de todas las miradas, un contrato en el bolsillo, bailando para gentes enteradas que bajaban de los cortijos o venían de los pueblos, en aquel tiempo lejano. Un público enardecido, con navaja en ristre para defender el arte de tal o cual bailaora. Pícaros, rufianes o simplemente campesinos que por encima de todo exigían calidad y así salieron los mejores bailaores de la historia, la Macarrona, la Malena, Lamparilla, Antonio el de Bilbao, la Cuenca, Gabriela Ortega, dejando cado uno su huella en la historia flamenca.

Hacia los años veinte el Café comienza a decaer. El español, sensible a cualquier moda que viene de fuera, se apasiona por los bailes americanos de negros y criollos que hacían furor en Europa. La Machitcha, el Cakewalk, el Charleston, el Jazz en los pies tecleantes del negro americano, dejan los cafés vacíos. Sus clientes pasan a instalarse, junto a la nueva moda en los Teatros de Variedades.

Los Cafés van desapareciendo paulatinamente y el artista flamenco queda en total desamparo, solo unos pocos, los más famosos, pueden subsistir gracias a unas cuantas fiestas privadas.

Habrà que esperar algunos años para ver resurgir a este arte, que lo hará, pero totalmente reformado.

Como dato curioso hay que señalar que el impulso renovador vendrá de fuera, concretamente de París donde paradójicamente, el exotismo que buscaban sus salones de Variedades, lo encuentran en la danza española. Sobre todo, el flamenco tiene un éxito sin precedentes y en este sentido debemos reconocer que fueron las cupletistas españolas, Amalia Molina, Tórtola Valencia y la Fornarina, con su arte exquisito, su elegancia sofisticada y un vestuario andaluz lleno de fantasía, las que en principio atrajeron al público parisino.

El baile flamenco entró sin preámbulos en el espectáculo de mayor prestigio mundial, es decir, en «Los Ballets Rusos» de Serguéi Diaghilev que incluso había viajado a Andalucía, para conocer el flamenco en su ambiente natural. En 1917 Diaghilev incorpora a su repertorio «El corregidor y la molinera» con música de Manuel de Falla, decorados de Picasso y como protagonista Leónidas Massine, uno de los mejores bailarines clásicos de la época, que interpretó la Farruca del molinero, bien acogida por la crítica aunque señalaban un cierto aire eslavo.

Así pues, en la segunda década del siglo XX, la valoración social del baile flamenco había adquirido una dimensión internacional y era el punto de mira en las vanguardias del arte moderno.

Aún quedaba por hacer su transformación visceral, no solo como espectáculo sino afectando a lo más íntimo de este arte. Su raíz individualista, su forma temperamental, su libertad expresiva ajena a cualquier imposición temática, será sometida a las estrictas reglas del ballet por Antonia Mercé la Argentina.



Se da la circunstancia de que Antonia, nacida accidentalmente en Argentina, de padres españoles, maestros del baile que habían transmitido a la niña, en España, una educación íntegra de danza, clásica, bolera y flamenca, sin embargo, la obra de renovación la realizó en París.

Desde niña ya acusaba gran sensibilidad estética y una actitud de rebeldía hacia las formas anquilosadas del baile español y así, marchó a París con un repertorio innovador, montado sobre música de compositores nacionalista españoles que deslumbraron a figuras tan importantes en el ámbito de la danza como al crítico André Levinson y a Arnold Kecker, quién más tarde sería su empresario.

Hay que reconocer que la Argentina se afrancesó por completo. Dice Xavier Montsalvatge que «...esta ciudad le dio el medio de expresión para todas las cosas oscuras que se agitaban en su danza». Efectivamente, la bailarina en sus creaciones de París, dejó a un lado el temperamento e hizo una danza equilibrada, estilizando formas para acercar nuestro baile a un lenguaje universal.

Alcanzó la fama con obras cortas como «Sevilla» o «Triana» de Albeniz, «Goyescas» de Granados, quién compuso especialmente para ella la «Danza de los ojos verdes», pero enseguida pasa a realizar un proyecto que la obsesionaba.

Tenia noticias de que Pastora Imperio había hecho una escenificación de «El Amor Brujo» de Manuel de Falla en un cuadro llamado «Gitanerías» y sobre dicha base, Antonia Mercé se propuso crear un ballet propiamente dicho, con veinticinco bailarines y todas las características escenográficas que conforman este tipo de espectáculo.

En 1925 se estrena en el Trianón Lyrique de París quedando la obra como el primer ballet flamenco reconocido.

Pero su impulso renovador va más allá todavía y en 1929 presenta en la Opera Comique de París, la primera «Compañía de Bailes Españoles» donde fundamentalmente se acoge al ballet como lugar idóneo, pero también da cabida a otro tipo de danzas españolas. En todas, se da opción a coreografías libres, fundiendo estilos, creando otros, siempre en constante renovación creadora.

Para el flamenco éste será un momento difícil porque el gran salto escénico que da, le transforma por completo. Deja de ser una danza individual para convertirse en colectiva, con ello pierde espontaneidad. Lo que antes era un baile de inspiración popular, pasa a ser elaboración culta de una minoría especializada. Y todavía sufre otras innovaciones, las que más le alejan de su raíz, se sustituye el acompañamiento preciso de guitarra por orquesta y el baile deja de expresarse libremente para interpretar un argumento.

La compensación que recibe de la parte culta, es una escenografía que adorna y ampara la acción y efectos espectaculares de luz que resaltan la danza e incluso a veces, desvirtúan la realidad haciendo bueno a un baile mediocre. Pero lo más importante es que saca al flamenco de un ambiente localista para ponerle a la altura de los grandes ballets europeos.

Esta etapa de renovación llena veinticinco años. Varias figuras destacadas se atreven a formar compañía de acuerdo con su concepción del baile y



así, Vicente Escudero presenta una danza de líneas quebradas, sumamente estilizadas, áspera y tremendista, con escenarios desolados, incluso en vez de castañuelas hacía crepitar sus uñas. La Argentinita y Pilar López, sobre escenarios luminosos presentan, junto a otros bailes innovadores, al flamenco tradicional; Carmen Amaya aunque forma compañía, solo importa la genialidad de su baile; Mariemma es señora del baile folklórico estilizando. Todos juntos componen un mosaico completo de nuestro baile, que dan a conocer en los mejores teatros del mundo.

Así como la Argentina revalorizó la danza española en el extranjero, veinte años después, Rosario y Antonio van a hacer lo mismo con la nota curiosa de realizarlo en su propia casa.

Tras el cierre de los Cafés Cantantes, los flamencos que habían perdido el sitio, se van incorporando como pueden a otra clase de espectáculos que surgían con una pujanza extraordinaria, Salas de Fiestas, Cabarets, escenarios al aire libre para turistas y el Tablao, el único que conectaba algo con el Café Cantante. La función de dichos establecimientos era muy distinta, en unos ofrecían baile de salón mientras que, la mayoría, eran solamente lugar de copas como remate a fiestas trasnochadas. El flamenco formaba parte de lo que llamaban «Atracciones», un intermedio vistoso, colorista, superficial, sin contenido.

El artista se subordina a la función secundaria que ocupaba en dichos locales y poco a poco se degrada. El baile se reducía a vueltas y más vueltas, poses artificiales y continuas sacudidas de cabeza junto a un zapateado interminable. En realidad, se adaptó al gusto de un público vulgar, carente de sensibilidad y sobre todo, que iba allí únicamente por divertirse.

En esta situación, en el año 1949 Rosario y Antonio se presentan en el teatro Fontalba de Madrid. No era exactamente un ballet sino un recital de danzas mano a mano. Con un telón negro de fondo como única escenografía y luz cenital que iluminaba cada figura por separado, ofrecieron un baile prodigioso. Nada más bajar el telón se oyó un clamor inmenso, como en las buenas faenas del toreo, y el público no dejó de aplaudir cada noche hasta que terminaron las representaciones.

Se hacían enormes colas en la taquilla, los periódicos presentaban en grandes titulares el acontecimiento, reservando desde entonces una columna al baile. La afición que estaba adormecida despertó y los que no entendían, comenzaron a valorar esta danza. Fue una sacudida general, un reconocimiento a nivel nacional y de clases, porque gracias al baile de estos dos virtuosos, el flamenco volvió a tener muy cerca a los intelectuales, se ganó el reconocimiento de la burguesía, consolidó la afición incondicional del pueblo, entró por la puerta grande en los estamentos de cultura que promocionaron su presencia como cabeza de cartel en los Festivales.

Por segunda vez el flamenco salía de una crisis profunda gracias a dos figuras. Como siempre, en este arte, individualidades.

Antonio tuvo una larga carrera profesional conservando en un principio la tradición andaluza y flamenca; pero a lo largo de los años entró en contacto



con la danza clásica evolucionada; es decir, el clásico moderno, y en sus ballets posteriores fundió ambos estilos.

Lo que ocurre es que, en el ballet español, desde su creación hasta finales de esta época que remata el bailarín por los años sesenta, aunque existen dos tendencias dentro de una misma obra, sus papeles están bien delimitados en cada secuencia. En una, con música libre de orquesta, se efectúa la fusión, pero cuando llega la parte flamenca, el bailarín se ajusta a la ortodoxia primitiva, cosa que no volverá a suceder.

A partir de 1974 va a haber un cambio radical en la manera de hacer ballet flamenco. Se añaden nuevos elementos tan atrevidos que en algunos casos será difícil precisar si lo que estamos viendo es danza o teatro. La gesticulación en la tragedia griega «Medea» por ejemplo, o la voz en «off» relatando una historia en «Camelamos Naquerar, son intromisiones ajenas al baile que sin embargo forman cuerpo con el.

En realidad nada es extraño, es simplemente que el ballet flamenco se acerca a la corriente mundial del teatro que aglutina toda clase de elementos, dando a cada uno el mismo rango artístico.

Mario Maya, Antonio Gades y José Granero forman la vanguardia de esta nueva etapa. Los tres pertenecen en sus comienzos al clasicismo anterior pero rompen con él cada uno a su manera.

En 1965 Antonio Gades inicia la renovación con el ballet «Don Juan» de Alfredo Mañas que inexplicablemente, quizá por la actitud conservadora hacia el arte en la sociedad española de entonces, la obra, no es que pasase inadvertida sino que fue rechazada abiertamente. En la segunda representación en Madrid, el teatro estaba casi vacío.

Así pues, en el quehacer histórico, la pieza que ha quedado como señora de esta etapa ultramoderna es «Crónica del Suceso Bodas de Sangre» que Gades monta y estrena en el año 1974 inspirándose en su homónima de Federico García Lorca que a su vez la había tomado de un suceso real.

No importarían mucho estos datos si no fuera porque revelan la apetencia que muestra el flamenco por el drama a partir de estos años. Ya siempre habrá tragedia en el ballet y como consecuencia, la coreografía se transforma exagerando los pasos, y cuando el flamenco no puede expresarla por sus propios medios, lo realiza a través de la nueva disciplina de Expresión Corporal.

Mario Maya, en 1976, estrena «Naqueramos Naquerar» de José Heredia, y sucesivamente va presentando otras obras que tienen como objetivo común, tratar la marginación del gitano.

En ambos bailarines coreógrafos se vislumbra el nuevo talante que traen con solo echar una ojeada a la escenografía, oscura, a veces tenebrosa, simplista, esquemática, con el mobiliario imprescindible para tratar el tema. Se impone la silla como concreción del mueble en lo más elemental. El vestuario también se salta varias décadas, usan vaqueros y ellas calentapiernas de ensayo, trajes de pana y delantales de faena para reflejar con realismo la indumentaria del proletariado y la moda actual.

La mujer en esta época rompe con los esquemas femeninos tradicionales, mostrándose agresiva en las posturas y desenfadada en el movimiento, con



fuerte expresión del rostro. En este sentido, Antonio Gades en su versión de «Carmen» es el primero que rompe por completo con todo formulismo.

La personalidad de José Granero es muy distinta. Último pionero de la etapa vanguardista, va más lejos en la concepción de su obra. En un ambicioso proyecto, concibe hacer un ballet flamenco dentro de una tragedia griega y lo realiza en «Medea». La obra se estrena en 1984, el texto es de Miguel Narros sobre la obra de Eurípides y la música de guitarra compuesta por Manolo Sanlúcar. En la coreografía Granero busca el equilibrio del planos superpuestos; en uno la acción dramática de Medea con gestos violentos, sin apenas un asomo de baile, y en otro las secuencias flamencas que se acercan o se alejan y a veces se funden con ella.

A partir de estas obras maestras, pilares básicos de la historia flamenca, en la producción posterior se advierte una obsesión generalizada por la originalidad, lo mismo en el tema que en la escenografía. El coreógrafo quiere ser por encima de todo innovador. No importa que la música sea difícilmenteailable, ni tampoco si es descriptiva o abstracta, lo fundamental es bailar sobre composiciones nuevas, Su intención es romper el pasado inmediato, diferenciar su obra de la última estrenada y así vemos múltiples estilos de ballets, a veces contrapuestos, incluso anacrónicos.

Por ejemplo, nos encontramos con el ballet «Don Juan» que realiza José Antonio, de un barroquismo exuberante, a todas luces contrario al concepto actual del arte, donde podemos ver en el primer acto, una escena de carnaval veneciano montada con pasos españoles, pletórica de movimiento.

Otro ballet sofisticado es «El Cachorro», que cuenta una leyenda del famoso Cristo sevillano. Aparece una cruz colosal tendida sobre el suelo, alrededor de la cual se desarrolla el baile. La obra culmina con tinte trágico de melodrama cuando al final, se eleva la cruz mediante un artificio técnico, con el protagonista crucificado.

Una tendencia propiamente ultramoderna es el intento del coreógrafo por expresar temas simbólicos, ideas filosóficas siempre inquietantes como «Tiempo, Amor y Muerte» de Mario Maya o «Retratos de Mujer» de Rafael Aguilar al que se califica de «Viaje onírico hacia los abismos de nuestro inconsciente», o el ballet «Laberinto» de José Antonio sobre música de Xavier Montsalvatge donde lleva al escenario tres figuras simbólicas: el diablo burlón, la lujuria y el dolor.

Este tipo de ballet ya acusa la nueva tendencia escenográfica, muy ligada al ballet clásico postmoderno, que persistirá hasta hoy.

La indumentaria cambia y dentro de ella, lo más significativo es el vestido femenino. Frente a la reacción violenta del setenta y cuatro, donde Antonio Gades sustituye los volantes del traje propiamente andaluz por la indumentaria campesina o la vestimenta urbana de esos años, el ballet de los ochenta presenta de forma unitaria, la elegante sencillez de un traje a manera de túnica ajustada, sin mangas, escote limpio, con falda hasta el suelo. Telas de raso o seda, con caída, que disimula el vuelo y hace una figura estilizada a la manera de los años treinta. Un diseño que por encima de todo -con intención o involuntariamente- rebaja el acento andaluz de la danza. Yo personalmen-



te, añadiría que este diseño despoja al baile flamenco femenino de un atributo esencial, porque sus primeros pasos fueron creados en función del volante y el vuelo.

Otra característica de esta etapa, que no puede pasarse por alto es la producción constante de ballets sobre obras de Federico García Lorca y tiene su sentido, porque es poeta andaluz, con obras de drama realista y su texto es continua metáfora, dos facetas prioritarias del flamenco en esta década. Además de su inclinación por el tema gitano común a toda la historia del flamenco.

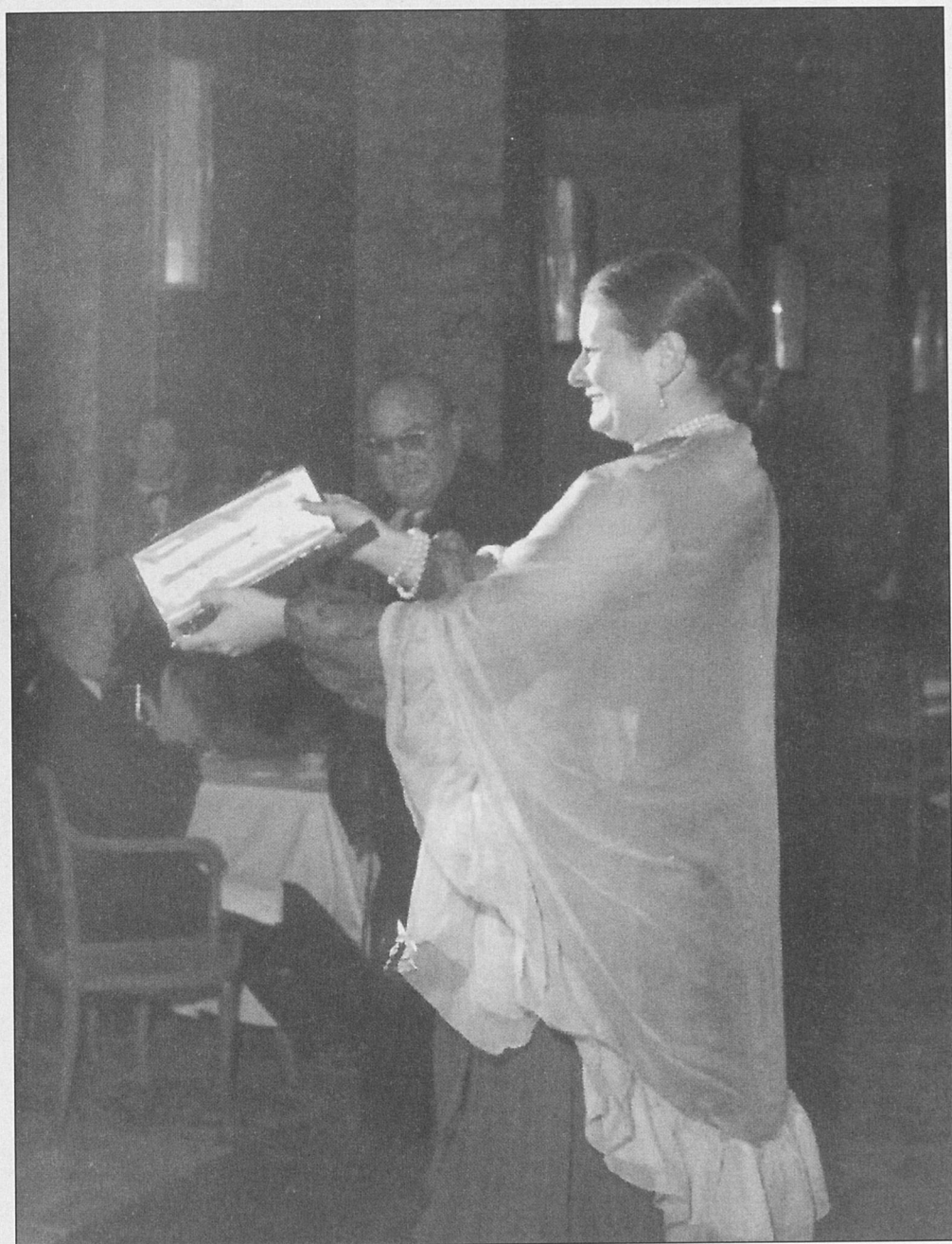
La década de los noventa es la culminación de todo proyecto reformista anterior, removiendo, no solo el concepto de la danza sino también las reglas tradicionales de teatro y ballet, donde se manifiesta. Porque en estos años se presenta un tipo de espectáculo que ni es Recital ni llega a ser Ballet propiamente dicho, atendiendo al significado que se dio a esta palabra desde su creación hasta hoy, la cual entrañaba gran complejidad técnica y artística. En la actualidad hay plena libertad sobre esos puntos. Hoy las compañías se forman con un pequeño número de bailarines que difícilmente pueden desarrollar un argumento.

Por otra parte se pierde el concepto de espectáculo integral flamenco. Va siendo costumbre que cuando se alza el telón, el espectador se encuentra con un grupo musical que le deleita con una obra de Jazz, un solo de violín o flauta clásico e incluso una pequeña orquesta que no guardan relación con el contenido de la obra. Pero ambas novedades no dejan de ser un detalle estructural secundario.

En cuanto al propio baile hay que decir que esta década es aún más prolífica que la anterior, en cuanto a producción de ballets, y más atrevida en todo lo que supone «acción de danza» y «puesta en escena». Digamos que es un peldaño más del nuevo estilo que ya puede considerarse como flamenco contemporáneo.

En estos años la coreografía, es decir, qué pasos, cuándo y dónde se utilizan, es de una versatilidad impresionante, cada nuevo espectáculo trae alguna alteración caprichosa. Da la impresión que el coreógrafo pone sobre un damero una serie de pasos flamencos que mueve y coloca a voluntad, juega con ellos eludiendo la conexión indisoluble que tienen, de ahí que en esta década, no puede hablarse de una corriente unificada sino de varias tendencias, las cuales llevan el sello de la irregularidad.

Una característica que afecta a este baile desde su aparición en el teatro, hasta hoy, es la asimilación de formas del ballet clásico siguiendo la evolución propia de ese estilo de danza y así, mientras Argentina estilizaba y refinaba ciertos pasos populares, Antonio tomó posturas y actitudes del ballet clásico moderno, que persistieron en los años ochenta. Pero siempre se respetaba la acción propiamente flamenca, lo clásico era pura anécdota. Lo insólito de los años noventa es que, a la sombra de un espectáculo flamenco, se interprete un número totalmente clásico contemporáneo. Yo diría que es una intromisión inadecuada porque violenta la obra. Hoy se pasa de un ritmo trepidante como es el flamenco a cadencias de adagio o prelude. El



Matilde Coral con La Llave de Oro del Baile

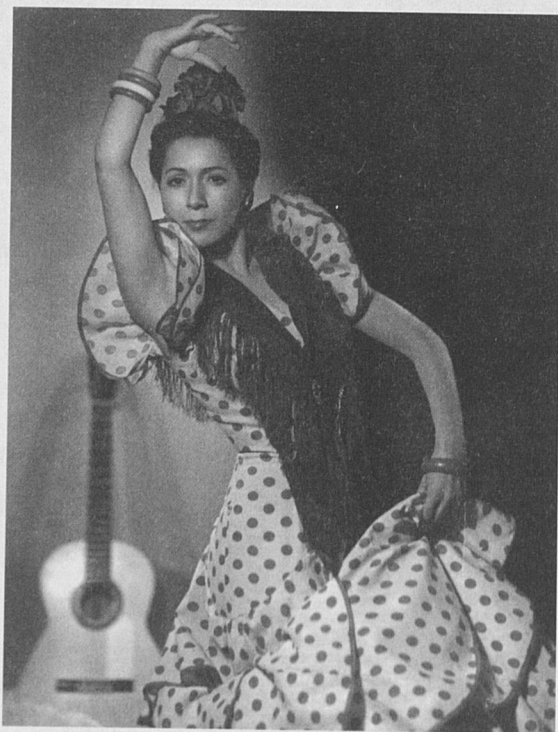


bailaor da un giro copernicano a su danza por ejemplo, ese andar flamenco de paso corto, airoso, entonado, firme sobre la suela de sus tacones, se vuelve etéreo sobre la media punta. Todo su cuerpo cambia. Y es que hoy, todos los flamencos, antes de serlo, se forman durante muchos años en la disciplina de ballet, que deja un sello imborrable, el cual marca involuntariamente al bailaor.

Por otra parte, el flamenco actual evoluciona hacia gran complejidad técnica y mayor celeridad. Se hace un baile asombroso, con zapateados difícilísimos y al mismo tiempo, limpios. La técnica, sobre ese cuadro ágil preparado por el ballet, resuelve con gran naturalidad la serie ininterrumpida de pasos, cierres y desplantes que acumula el flamenco actual.

Con la década de los noventa, finalizó la explosión de una serie de particularidades que ha presentado el baile flamenco a lo largo de los años. He tratado de sistematizarlas en orden cronológico por etapas, señalando únicamente la novedad que presenta cada una de ellas.

Pero sería una historia incompleta, dogmática, carente de sentido y lógica si no añadiese otras circunstancias que le rodean. Por eso, como final, quiero puntualizar que, al hilo de las novedades mencionadas, subsisten estilos anteriores; y sobre todo señalar que el flamenco natural, sin ambajes, sin teatro, está presente en cada una de ellas con tal fuerza, que es punto de referencia para todo coreógrafo, motor de cada renovación, soporte básico en la pervivencia del flamenco.



Mariemma



«EL LEBRIJANO»: UN CASO DE FRAGMENTISMO Y CONTAMINACIÓN ROMANCÍSTICA

LUIS SUÁREZ ÁVILA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

*A Diego Catalán Menéndez-Pidal, maestro y amigo,
a quien este artículo debe la identificación del
raro «Moro alcaide» y muchas cosas más.*

I

INTRODUCCIÓN

Desde que los estudiosos nos hemos ocupado del Romancero de tradición oral de los gitanos bajoandaluces — bien es verdad que unos, escasos, con acierto y, otros, los más, sin las ideas muy claras y faltos de la formación más elemental— los **corridos**, **corridas** o **carrerillas** han venido a llamarse, incluso por los cantaores, romances. Y es cierto que son romances, muchos con larguísima y provechosa vida tradicional.

Cuando yo comencé, en el ya lejano año 1958, por julio, a recogerlos, ninguno de mis informantes sabía qué eran los romances. Tan sólo preguntar por los **corridos** equivalía a ser comprendido por el presunto romancista. Y es que el término tiene una venerable trayectoria: Cervantes, en «La gitanilla», pinta a Preciosa cantando romances «en tono **correntío** y loquesco» y reincide en «Pedro de Urdemalas»; Fray Gabriel Baca, en 1766, escribe que, a los Niños Toribios, institución de acogida de jóvenes marginados y delincuentes en Sevilla, «en los recreos no se les permitía cantar en tono de lo que llaman **corridos** o romances...»; Estébanez Calderón, en su «Baile en Triana», publicado por primera vez en 1842, sorprende a «El Planeta», gitano de Cádiz, mientras «principiaba un romance o **corrida**»; el viajero francés Charles Davillier, en 1862, escribe que «el canto de estos romances... se llama **corrida**, probablemente por que las **estrofas** forman una historia completa...»;



Don Agustín Durán, en su «Romancero» (1849-1851) llama a los cuatro romances andaluces que le comunica Estébanez «**Corrió, Corrido o Carrerilla**» (1)

Ciertamente, el «rehallazgo» por mí de un interesante y raro corpus de romances entre los gitanos bajoandaluces, que pude conectar con los cuatro recogidos por Estébanez, en 1838, con los muchos encontrados por don Manuel Manrique de Lara, en 1916, entre los gitanos de Cádiz y de Triana, y con los dos recolectados, en 1922, en Cádiz, por Don Álvaro Picardo, provocó alguna convulsión y expectativa en el mundo flamenco.(1,a) Sorprendido yo mismo, lo divulgué en charlas y conferencias, ilustradas por mis informantes. Eso, al cabo, permitió a cualquier chiquilicuatri, de los que hay muchos, por desgracia, en esto del flamenco, verse legitimado, para escribir y opinar sobre los romances de los gitanos con una impropiedad manifiesta. Y es que es difícil comprender los entresijos del Romancero de tradición oral moderna, incluso por personas letradas y universitarias que no han sido específicamente formadas para entender estos mecanismos. Cuánto más los que tienen por únicas miras el urdir una teoría «personal» sobre el flamenco sin las molestias de hacer trabajo de campo, sin consultar bibliografía solvente, ni dotarse de un método científico de investigación, procurarse una formación pluridisciplinar, o llenarse de polvo en los archivos. (1,b)

Sin duda, se sintieron atraídos por la novedad que supuso, sobre todo, a partir de 1971, con la I Fiesta del Cante de los Puertos que organicé y en la que intervinieron algunos de mis informantes.(2)

Aún antes, comenzó un desmedido afán por conocer esta parcela casi soterrada del cante, reservada a unos pocos sujetos de estirpe gitana que conservaban, como un menester cuasisacerdotal, una serie de romances de tipo épico e histórico y otros, aunque más librescos, que denotaban una antigua procedencia. Ello propició la aparición de infinidad de discos con el inevitable romance, desde aquel «Bernardo del Carpio» que recogí a «El Bengala» y a Pepe «Torre» y transmití a Antonio Mairena (Columbia E.C.G.E. 70892. cara B-4), hasta el «Lanzarote y el ciervo del pie blanco», inexistente en la tradición oral gitana y grabado por José Mercé (Philips , 824663-4), o los rehechos, o los de producción «artística» para tal o cual cantaor, o las adaptaciones de textos tradicionales de otras áreas, para aflamencarlos, como hace, anualmente, Manolo Parrilla, en sus discos «Así canta nuestra tierra en Navidad», por poner unos ejemplos. Con ello se ha creado toda una corriente peligrosamente activa que llamaríamos atípica, en unos casos, y espuria, en otros. La primera procede de la tradición «mediata» y, la segunda, es pura farsa. Las dos corrientes suponen una traición a la tradición oral, sin embargo la primera tiene tintes de trasgresión venial por proceder, aunque mediatizada, de los veneros de la propia tradición.(3)

Deben, por tanto, separarse esas producciones, atípicas y artificiosas, de la auténtica tradición oral gitana bajoandaluza, que discurre por cauces bien distintos y se conserva en el seno de muy contadas familias y en muy contados lugares de las provincias de Cádiz y Sevilla: El Puerto de Santa María, de donde irradia para Sanlúcar, Puerto Real, Cádiz, Triana y, en menor medida, para Jerez, Lebrija, Utrera y Alcalá de los Panaderos.



El Romancero de los gitanos, presenta singulares problemas, tanto en su recolección, como en su tratamiento. De un lado, porque el repertorio es riquísimo, raro e inusitado y, en algunos casos, críptico, lo que me dificultaba, hasta extremos insospechados, su recolección ; de otro, porque, a veces, junto a las versiones «completas», es preciso conocer a fondo el romancero oral, para sorprender, en medio de una serie de bulerías por soleá, o en medio de unas letras de tonás, fragmentos, que, trasegados en la tradición, se han convertido en otra cosa.

El fragmentismo, por una parte, y la contaminación, por otra, son indudablemente generadores de un fenómeno que va forjándose, poco a poco, residualmente, y que desemboca en lo que se ha llamado, terminalmente, cante flamenco, y que ha llegado a tener un nuevo cauce expresivo. (4)

Este fragmentismo se manifiesta frecuentemente en versiones de cuatro hemistiquios que pertenecen a los exordios, a los postscripta o a fórmulas de las llamadas «compartidas» del romancero oral. Encastradas en un recital de seis o siete letras de bulerías por soleá, de tangos o de tonás, pasan desapercibidas y, sin embargo, constituyen el núcleo primero generado por el olvido, potente agente creador, y la heterodoxia inconscientemente alumbradora, unida a la venerabilidad y respeto de que disfruta tal o cual sujeto que, en el área de su influencia, ha dejado fijada su versión y así ha venido conservándose en la memoria y en la tradición.

Juan Rufo, en 1596, en uno de sus «Apotegmas» (el nº 94), llama copla a cada cuatro versos de un romance y Luis Alfonso de Carvallo, en su «Cisne de Apolo...» (Medina del Campo, 1602, folio 78 v.) sugiere que «la principal gracia del Romance está en la tonada. Y esta se comprehende y acaba cada cuatro versos, y ansi perficionandose la tonada no es conveniente que quede el sentido pendiente, porque ora en repetir el postrero verso, ora en tocar el instrumento, o en descansar el que lo canta, se divierte el sentido, y se pierde el hilo de lo que se va diciendo».

De ahí la tendencia al fragmentismo romancístico, sugerido en cuatro hemistiquios, con cierto sentido propio, extranarrativos o paranarrativos, que, en algunos casos, forman una nueva secuencia.

Así, Juan Valencia Peña, en El Portal, el año 1985, me cantó y recogí un fragmento de «Gerineldo» + alboreá, que constituyen un diálogo entre la infanta seductora y la respuesta-alboreá del seducido. Juan Valencia me decía que eran moralejas y sacaba en conclusión que confirmaban lo que no debía hacerse. Pero, en realidad, el fragmento forma con la alboreá una verdadera secuencia novedosa, distinta del propio romance:

*-Gerinerdo, Gerinerdo,
Gerinerdito pulío,
quién te tuviera una noche
tres horitas a mi servicio.*



*-Guarda lo que es bueno
te acompañará;
que si no lo guardas,
sola te verás.*

En otros casos, el fragmentismo es de un solo verso introductorio, que sirve para templarse el cantaor. Así, con el primer hemistiquio de un romance de «Bernal Francés», se hace la «salía»:

Tín, tín, que a la puerta yaman...

y sigue el cante de una toná.

Armistead y Silverman encontraron, en himnarios sacros sefardíes, primeros versos de romances para indicar que el himno debía entonarse de acuerdo con la música de ese romance conocido que daba la pauta para el canto sagrado, lo que supone, en cierto modo, una situación parecida al caso que acabo de comentar, aunque sin relación alguna con él.(5)

Otro supuesto de fragmentismo romancístico es el de tres versos estrambóticos de ciertas versiones orales del romance de «Tamar»:

*Arrímate a mi pañuelo,
que mi pañuelo se llama
quitapena y daconsuelo.*

que todos hemos oído por bulerías y que, en ese tono, lo cantaron Gabriel Díaz «Macandé», José de los Reyes «El Negro», Juan José Vargas «El Chozas» y otros muchos.

En otras ocasiones, el fragmento es una fórmula «compartida», como en el caso de la que está presente en el romance de «Vergilios», en una versión de «El prisionero», o en el de Bernardo del Carpio, «Bañando están las prisiones»:

*Yo entré en este castillito
que joven y sin pelo de barba
y ahora salgo de él, triste de mí,
que no hay quién me mire a la cara.*

Este trozo de cuatro hemistiquios se halla, en medio de una larga serie de bulerías, cantado por Antonio Mairena (Disco Pasarela PRD 92 Ec, cara B-2). Al parecer lo aprendió de «La Roezna», gitana de Alcalá, madre de su amigo Juan «Barcelona», según me manifestó Antonio. Pero es muy significativo que Pastora Pavón «La Niña de los Peines», grabara en una placa de gramófono, este fragmento, en medio de unas bulerías, en 1910, acompañada a la guitarra por Ramón Montoya, y repitiera, con alguna variante, por bulerías, en 1930, con la guitarra de Luis Molina.(5 bis)



Todo el repertorio flamenco está sapilcado de estas joyas que no son más que restos de unos orígenes remotos y resultado de múltiples naufragios. Las cuadernas, el maderamen y las clavazones han sido recicladas y reutilizadas, tan a modo, que han resultado obras bellísimas, pero radicalmente irreconocibles.

II

UN FRAGMENTO DE UN RARO «MORO ALCAIDE»

Un ejemplo de fragmentismo, entre muchos que pudieran citarse, es una letra que recogí a Juan José Vargas «El Chozas» (Lebrija 1903-1974), precisamente en 1970 en el Cortijo de Villarana, en El Puerto de Santa María, donde estaba de manijero, mientras cantaba sus particulares bulerías:

*Siempre la hiciste, morito,
andando en barraganía,
con la chaquetita al hombro,
calle abajo, calle arriba.*

Al poco tiempo (1971), pude recoger esta letra a María Fernández «La Perrata» (n. Utrera, 1922), en medio de unas bulerías:

*Buena la hiciste, morito,
entrando en barraganía,
con la chaquetita al hombro,
calle arriba, calle abajo.*

A la misma María Fernández «La Perrata», en 1987, volvieron a recogerse a Enrique Rodríguez Baltanás y Antonio José Pérez Castellano y la titularon «????????», o sea interrogándose qué sería aquello.(6)

El propio fragmento figura, «arropado» por una serie de bulerías, en una grabacion doméstica de María Fernández «La Perrata».

Por su parte, su hijo Juan Peña Fernández «El Lebrijano», lo grabó en disco en los años 1970 y lo llamó «Romance morisco». Este fragmento figura entre varias letras, jaleadas, de alboreá.

En septiembre de 1999, en la Bienal de Sevilla, Miguel Peña Vargas, «Funi» comenzó una serie de bulerías con el mismo fragmento de «Buena la hiciste morito», idéntico al de «La Perrata» y al de Juan Peña. No debe extra-



ñar que Miguel «Funi», natural de Lebrija (1939) y primo de «El Lebrijano» sea también portador de esas herencias familiares.

El 7 de agosto de 2000, en el programa flamenco de la 2 de TVE, Juan Peña Fernández, «El Lebrijano» (n. Lebrija, 1941), cantó esta copla idéntica a la de su madre, pero ya, no en medio de unas bulerías por soleá, sino introductoria del romance de «Zaide, por la calle de su dama» y como parte integrante de este último.

En el primer caso estamos ante el fragmentismo del exordio paranarrativo de un romance y en el segundo en la integración o contaminación semántica de un tema con otro. Estos dos problemas planteados en una misma línea transmisora, «La Perrata» (madre) y «El Lebrijano» (hijo), los voy a tratar de estudiar, aunque someramente, en este artículo.

Es cierto que, como dice Diego Catalán que «no nos puede pasar por alto que las alteraciones de la fábula ocurran, fundamentalmente, en dos lugares privilegiados: el comienzo y el final de los romances». (7) Pero es que a veces, muchas, esas alteraciones son tan radicales y traumáticas, que ocurre la desmembración, el fragmentismo, de esos comienzos y finales que, o bien adoptan un cauce nuevo convirtiéndose en otra cosa distinta de lo que es un romance, o bien se contaminan con otro tema romancístico.

Y el raro texto que nos ocupa participa de esas dos cualidades: está fragmentario y sirve como inicio en una «contaminación» con otro tema.

Son los cuatro primeros hemistiquios desgajados de un raro romance del «Moro alcaide» que empieza:

*Sienpre lo tubiste moro,
andar en barraganias.
las mochilas en el onbro
rovando las alcaydias....*

que está en un manuscrito de 1578, de la Biblioteca de Palacio, en Madrid, («Poesías Varias...» 2.B.9, folio 33 bis c) citado por Diego Catalán. (8)

Su propia rareza y su ausencia en repertorios, Cancioneros y Romanceros conocidos, antiguos y modernos, hace aún más misteriosa su presencia en la tradición oral gitana bajoandaluza, aunque no es caso único. (9)

Gran predicamento tuvo que tener este romance cuando es vertido artificialmente a lo divino en «Vergel de flores divinas» por Juan Íñiguez de Lequerica (Alcalá de Henares, 1582, folio 166), en un romance relativo a San Ignacio de Loyola, que comienza:



*Siempre lo twiste, Ignacio,
seguir la cavallería,
siempre las grandes hazañas
fueron de tu amimosía....*

Y, en 1611, Sebastián de Covarrubias, en su «Tesoro de la Lengua Castellana o Española», en la voz «barragán», pone el ejemplo de:

*Siempre lo twiste moro
andar en barraganadas...*

Argote de Molina, en su «Nobleza de Andalucía» (Jaen, 1957, Libro II, cap. XXVII, pág. 327) cita dos hemistiquios del primer verso:

*Siempre lo twiste, Moro,
andar en barraganías...*

Samuel G. Armistead, recoge en su «Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal» (Madrid, 1978, I, Págs. 162-163; 182-183) diversas versiones sefardíes (de Tetuán, recogidas por M. Manrique de Lara en 1916) de «La pérdida del rey don Sebastián» que comienzan con estos versos:

Siempre lo twisteis, moro, / de andar a la galanía.

Y como «El alcaide de Alhama», cataloga un texto recogido también por M. Manrique de Lara, en Tetuán (1915-1916):

*Siempre lo twiste, moro,
de andar a la galanía.
A quien quieres matar, matas,
y al que quieres, das la vida.*

Versos a los que sigue, fundida, «La pérdida del rey Don Sebastián».

Si bien a las raras versiones sefardíes suele adjudicárseles una vida oral ininterrumpida, desde la expulsión de los judíos y su permanencia en la diáspora posterior, las versiones gitanas bajoandaluzas sorprenden, igualmente, por su rareza y la antigüedad con que pueden conectarse. No debe olvidarse que los gitanos están presentes en la Península en los años veinte del siglo XV y que, en el XVI y el XVII, ya consta que cantan romances o corridos, lo que utilizan para sobrevivir, interpretándolos en las casas de los señores. Luego lo harán «materia reservada» a los estrictos límites de sus hogares y, más luego, lo convertirían en cantes rituales pre-epitalámicos.

Por ello, aunque pueda parecer extraña la presencia, entre los gitanos bajoandaluces, de este fragmento de «Moro Alcaide», no es cosa insólita, habida cuenta de la riqueza en temas romancísticos raros que nos deparan.



Así pues estamos ante un fragmento de indudable prosapia que no sabemos por qué vericuetos ha ingresado en el caudal hereditario de la familia Fernández («Perrates») y en la anárquica y genial memoria de «El Chozas».

Bien se ve que entre la versión de «El Chozas» y la de «La Perrata» hay variantes dignas de ser notadas, en el primer verso (Siempre la hiciste=Buena la hiciste), en el segundo verso (andando en =entrando en), y una muy principal, que es la de la rima — o la no rima— en el cuarto verso, por la trasposición del hemistiquio bimembre: «Calle abajo, calle arriba («El Chozas») =calle arriba, calle abajo («La Perrata»), que mantienen, en su línea, «El Lebrijano» y «El Funi».

El tema de el «Moro alcaide» no era ajeno a la tradición oral gitana de la Baja Andalucía, si bien los textos de «El Chozas» y el de «La Perrata» eran, para mí, un verdadero enigma hasta que yo no lo leyerá en Diego Catalán el inicio de ese texto de «Siempre lo tubiste, moro,...» (9)

En cuanto a los textos antiguos escritos más conocidos, uno está presente en el «Cancionero de Romances» de 1550 (folio 194), que comienza:

*Moro alcaide, moro alcaide,
el de la barba vellida
el rey os manda prender
porque Alhama era perdida...*

que nos impide relacionarlo con las versiones de «Moro alcaide» recogidas a los gitanos, por tener distinta rima.

Sin embargo, el que transcribe Ginés Pérez de Hita en su «Historia de los bandos de Cegries...» (publicada en 1591) como «un sentido y antiguo romance»:

*Moro alcaide, moro alcaide,
el de la vellida barba,
el rey te manda prender
por la pérdida de Alhama...(10)*

tiene la misma rima de los hallados entre los gitanos de Cádiz, Sanlúcar, El Puerto y Alcalá de los Panaderos.

En Cádiz, el 18 de junio de 1922 es recogido por Alvaro Picardo a los hijos de Enrique «El Mellizo», como «gilianas», enigmático cante sobre el que escribí, el 9 de enero de 1972, un artículo en «Diario de Cádiz»:

*Moro Tarfe, moro Tarfe,
el de las negritas barbas,
el rey te mandó prender
por la entrega de Granada.(11)*



Y este fragmento, como cante autónomo, en tono de soleá antigua para bailar, lo recogí, en 1970, a Ramón Medrano Fernández, que lo supo de su tío Félix Medrano Serrano, «El de la Culqueja» o «Félix Potajón»:

*Alcaide, morito alcaide,
el de las negritas barbas y los ojos grandes,
el rey te mandó a prendé
por la entrega de Granada.*

Esta letra, la grabó, en mayo de 1970, por mi mediación, en «Hispanvox» y, aunque no aparece en la «Magna Antología...» (S/C 66.201), sí figura en el disco «Clave» 18-1285-S. Por cierto que se adjudica la autoría (?) de la misma García Vizcaino, que no es otro que Félix de Utrera quien, como solía, con José Blas Vega (Opalo-Vizcaino), cuando comandaron Hispanvox, figuraron como autores de muchas letras tradicionales que se grababan, con lo que obtuvieron y aún obtienen —Blas y los herederos de Félix— pingües beneficios.

A Jeroma «La del Planchero», en 1968, en El Puerto de Santa María, pude recoger esta otra:

*Moro alcaide, morito alcaide,
el de las velluitas barbas,
el rey te mandó prendé
por la entrega de Granada.*

Juan de los Reyes Pastor, en El Puerto y en 1987, me transmitió esta otra letra, de idéntica procedencia:

*Alcaide, morito alcaide,
el de las crecias barbas,
el rey te mandó prendé
por los montes de Granada.*

Durante la travesía por el Guadalquivir, con motivo del IV Coloquio Internacional sobre el Romancero, el 27 de junio de 1987, pude recoger a Carmela Pérez Gutiérrez, no gitana, pero que la había aprendido, de pequeña, en Alcalá de Guadaira de la familia de los «Paula», esta versión contaminada que participa de «La pérdida de Antequera» y de «Moro Alcaide»:

*La mañana de San Juan
cuando el cielo alboreaba,
le echó el reto al moro
por la plaza de Granada:
que si l'ha robáo sus tierras,
que no perdió oro ni plata,*



*perdió una hija que tenía
qu'era la flor de Granada.
-Dios te guarde, buen morito,
el de la velluíta barba,
el rey te mandó prender
por la plaza de Granada.*

Esta versión contaminada, me da pie y me permite pasar al estudio de cómo la «copla» procedente del raro «Moro Alcaide», sirve de exordio y se funde con otro romance, el de «Zaide, por la calle de su dama» que, antes, ha sufrido una contaminación, al final, con un trozo de «La cristiana vengada».

III

ZAIDE, POR LA CALLE DE SU DAMA + LA CRISTIANA VENGADA

Este tema —«Zaide, por la calle de su dama»— tiene gran predicamento entre los gitanos bajoandaluces y entre los judíos sefarditas.(12)

El de «Zaide», no es otro que el que Estébanez Calderón, en su carta famosa a Pascual de Gayangos de 21 de abril de 1839, llama «el de la Princesa Celinda» que recogió a «cantadores y jándalos, mis antiguos camaradas». Es el mismo que dio a su amigo Agustín Durán que lo publicó en su «Romancero» indicando: «Me lo comunicó el Sr. D. Serafín Calderón».(13)

Por mi parte, yo he tenido la oportunidad de recogerlo, en 1968, a Juan José Vargas «El Chozas», que lo grabó para Hispavox, en 1970 (S/C 66.201, aparecido en 1982); a Dolores Suárez La O, «La del Cepillo», en el mismo año 1968; a Miguel Niño «El Bengala», en 1973 y a Jeroma «La del Planchero», en 1981.(14)

Sin embargo, Antonio Mairena, en 1973, henchido de mesianismo, por dar con los romances que cita Estébanez y otorgarse el título de resucitador, graba una «versión» de «Zaide» («La Princesa Celinda») en el disco Philips (Stéreo 814589) utilizando el trozo que me transmitió «El Bengala», con su música (la soleá antigua de baile, que decían los viejos aficionados) preludeo de la alboreá, y que yo le facilité. Mairena en sus «Confesiones», escribió: «En este disco he grabado, por primera vez el romance de la Princesa Celinda, del que yo conocía una pequeña parte que dice: «Salió Celinda al balcón / más bonita que no sale / la luna en oscura noche / y el sol entre tempestades». Pero pude dar con la letra y arreglarla». (15)

La «letra» que utiliza Mairena para el arreglo es nada menos que el texto que Estébanez dio a Durán ya, de por sí, maltrecho por los retoques y afeites que Durán solía. Mairena ha introducido en él variantes bien conscientes, lo ha acertado y ha añadido un final de su propia cosecha.(16)



Estos pecados veniales para nada empecen la gran obra realizada por Antonio Mairena. Sin embargo, es digna de ser notada su trayectoria anterior a la muerte de Ricardo Molina Tenor (por fijar un momento), y la posterior, con connotaciones totalmente distintas.

En 1970, en El Puerto, recogí a «El Chozas» un texto de «Zaide, por la calle de su dama»:

*Por el castillo de Luna que galante se pasea Zaide,
aguardando que saliera que Cilinda al balcón a hablarle.
Y sale Cilinda al balcón, más bellita que cuando sale
que la lunita en oscura noche y el sol en sus tempestades.
Y ya yo lo sé de que tu eres valiente y que descendías tú de buen linaje,
que has mataito más cristianos que gotitas de sangre vales.
A mí me han dicho de que tu te casas y que tu tratabas a mí de orviarme*

*y con moro feo y turco que del reinaito de tu pare.
Por lo llanitos de Graná que galante se paseaba Zaide
y se ha encontraito en batalla con aquel moro feo y turco del reinaito de su pare.
Y sale Cilinda al balcón y quién se volviera en valor
que le aventajara en batalla y a ese moro feo y turco
que la cabecita yo le cortara.
Que ha preguntao el rey moro, que de quién era ese estandarte
y le ha contestao un serranito: Que de uno que no tiene pare.*

En 1973, el mismo año que Mairena, Juan Peña grabó en disco (Columbia BC 3229 Stéreo) el romance de «Por el castillo de Luna», como lo titula, que tiene destellos muy palpables que permiten relacionarlo con la familia textual del de «El Chozas».

Este es el de Juan «El Lebrijano»:

*Por el castillo de Luna galán se pasea Zaide
y esperando que Cilinda saliera al balcón a hablarle.
Sale Cilinda al balcón más bella que cuando sale
la luna en su oscura noche que y el sol en sus tempestades
-Buenas tardes tengais, morita. -Buenas tardes tengas Zaide.
-M'han dicho que te va a casá; tu pretendes olviarme
con un morito feo y turco del reinaito de tu pare.
-Tu fuiste aquel que dijiste en los jardines de Tarfe
que fui tuya y seré tuya, tuya he de ser siempre, Zaide.
-Yo ya te he dicho, morito, que por mi puerta no pases,
ni hables con mis criados, ni con mis cautivas trates.
La cinta de mi cabello que yo te puse a tí por turbante,
yo no digo que me la des, ni menos que te la guardes
que se la des a una morita que sea guapa y de buen talle
que te quieras y tu la quieras, que te la merezcas, Zaide.*



*Mal lanzazo te den, morito, te den que te partan el alma,
que con palabras de amó cogiste la rosa más alta
que en mis jardines tenía pa recreo de mi casa.*

Y todo ello, adobado con jaleo y fondo ambiental, tal cual una boda gitana, artificio que ya puso de moda Antonio Mairena al grabar su «Gran Historia del cante gitano-andaluz», para Columbia, en 1966, (MCE 814/816).

Son, por tanto, muy próximos los textos de «El Chozas» y de «El Lebrijano», aunque con variantes muy notables, habida cuenta, también, de la anárquica y heterodoxa memoria de Juan José Vargas y la sospecha —no sé si estoy en lo cierto— de una sutil intervención letrada en el de Juan Peña, aunque no segura. La presencia en el texto de «El Lebrijano» de algunos versos enteros que claramente proceden del «Zaide» que Ginés Pérez de Hita incluye en su «Historia de los bandos de Cegries...» (Durán, 53) me producen cierto desasosiego a la hora de poder afirmar, o negar, rotundamente, alguna intervención.

En cambio, los últimos seis hemistiquios de su versión disipan toda duda y me inclinan a poder decir, con firmeza, que el «Zaide...» de «El Lebrijano» es de procedencia enteramente tradicional.

Esos seis últimos hemistiquios constituyen una auténtica contaminación, bien fijada y trasegada en la tradición. Se tratan de unos versos del romance de «La cristiana vengada», que también se vislumbran en la versión de «El Chozas». Sus siete últimos hemistiquios son un buen testimonio de la tradicionalidad del texto.(17)

El cambio de rima es lo que delata estar ante esta fusión. Pero las contaminaciones y la adición de versos estrambóticos, no necesariamente tienen que tener otra rima distinta del tema al que se funden. A veces es la misma rima la que sugiere y posibilita inconscientemente la refundición de dos temas distintos.

De este romance («La cristiana vengada») pude recoger, en El Puerto, en 1968, a Alonso «El del Cepillo», un buen fragmento del que transcribo el principio:

*Mala lancita le de un cristianito, le de que le parta el alma,
a ese morito mal nació que de lo suyo se negaba.
Alcanzó la rosita más alta que mis jardines tenía.
-Que le corten la cabeza y la metan en una jaula
pa yo recrearme en él como él conmigo en la cama.*

.....
.....

Este **corrido** fue grabado, por mi mediación, en Hispavox (S/C 66.201) en 1970 y apareció publicado en 1982.

En otro orden de cosas, ha de notarse la presencia de un topónimo muy significativo que auna los dos textos, el de «El Chozas» y el de «El Lebrijano»: el castillo de Luna. Acaso sea eco de los romances de Bernardo



Juan Peña, «El Lebrijano»



del Carpio, héroe que goza de particular devoción entre los gitanos.(18)

En «El Chozas» y en «El Lebrijano», Celinda es Cilinda. En cambio, en la grabación «libresca» de Antonio Mairena es Celinda, circunstancia a la que hay que añadir que cuando lo he oído cantar a «El Chozas» y a «El Lebrijano» lo han hecho sin apoyo escrito, rebañando en sus memorias. Antonio Mairena, por el contrario, lo grabó en el estudio de Philips con gafas y ante un atril con el texto.

Buscando otras similitudes, la reiterada repetición de «morito feo y turco» en «El Chozas», en «El Lebrijano» —y en «Jeroma la del Plachero»—, me hace recordar la siguiuriya de «Perico Frascaola» que recogí a Ramón Medrano en 1970:

*Franquito y libre,
yo me cautivé
con una morita fea y turca
cumpliendo un debé*

Y me trae a la memoria la existencia de algunos, pocos, esclavos turcos que, junto a bastantes esclavos negros, son manumitidos por testamentos en Andalucía La Baja, durante el siglo XVIII. Estos se integran en núcleos marginales y el lírico «yo me cautivé/con una morita fea y turca/ cumpliendo un debé», no esconde sino un matrimonio —que los hubo— de una antigua esclava con un gitano, por lavar la honra de la morita, «cumpliendo un deber».(19)

De todas formas, en el «Zaide» que transcribe Pérez de Hita, es «un moro feo y torpe», lo que, en realidad, sugeriría torpe = turco al transmisor tradicional.

Nunca he podido saber de dónde aprendió «El Lebrijano» su «Zaide». No he encontrado en Lebrija otros rastros que me permitan afirmar que sea de herencia familiar, aunque los puede haber, como sospecho. Tan sólo puede relacionarse, por ahora —y con las prevenciones dichas—, con el de «El Chozas», cuyo texto está también contaminado, al final, con un trozo impreciso, pero identificable, de «La cristiana vengada».

IV

MORO ALCAIDE + ZAIDE, POR LA CALLE DE SU DAMA

Pero adónde yo quería llegar es al programa televisivo del 7 de agosto último, en el que «El Lebrijano», bien que mermado de facultades, entonó el romance de «Zaide, por la calle de su dama», con el prelude de:



*Buena la hiciste, morito,
entrando en barraganía,
con la chaquetita al hombro,
calle arriba, calle abajo.
Por el castillo de Luna,
galán se pasea Zaide....*

.....

.....

.....

Y añadió un buen trozo del romance, aunque no el texto completo que grabó para Columbia. La causa de no haberlo interpretado «completo» acaso se debiera, como en muchas ocasiones se hace, al deseo de dar sólo una pincelada, una muestra, sin llegar al hastío que pudiera producir interpretar un romance íntegro, en un programa televisivo en que había contertulios.

Aun con ello, en este caso, observo que hay una contaminación en que participan el exordio del raro «Moro Alcaide» y «Zaide, por la calle de su dama», a pesar de la distinta rima, lo que permite, también, delimitar los temas. La ronda amorosa de Zaide, calle arriba, calle abajo, con la chaquetita, flamencamente, al hombro, esperando que Celinda saliera al balcón a hablarle, es la que sugiere la fusión, de modo inconsciente. Y es que la familiaridad casi consanguínea con el Romancero es la que provoca estas sugerencias.

Ya «Zaide», o «la Princesa Celinda», o «Por el castillo de Luna»— el título es lo de menos—, por los cauces que fueran, típicos o atípicos, ha entrado en el acerbo de «El Lebrijano» y forma parte de su repertorio. Está asumido como cosa propia.

En cambio, heredado familiarmente, hay un fragmento valiosísimo que, acaso venido por otro cauce, lo relaciona semánticamente con «Zaide» y echa mano de él. Son voz y sintagmas que punzan su subconsciente: morito, calle abajo, calle arriba, con la chaquetita al hombro. En suma, el fragmento de «Moro alcaide» es para «El Lebrijano», en ese momento, parte del romance de «Zaide» al que le otorga, en ese acto, el carácter de exordio y, ocasionalmente, lo «contamina» con otro tema distinto.

No obstante, como certeramente ha escrito la profesora Flor Salazar, «La contaminación es un hecho que sólo interesa a los estudiosos del Romancero... y no a los cantores tradicionales, para quienes ninguna parte del poema heredado resulta ajena al mismo ni impertinente, ya que aceptan el texto en su integridad, tal como lo reciben por tradición».(20)

En el presente caso, («Moro alcaide+ Zaide») no se trata de una auténtica contaminación, por ser ocasional. Sin embargo, la fijación del texto, en un medio audiovisual, la televisión, que permite ser grabado en video doméstico por los receptores, y que puede producir, en los imitadores o en los seguidores, un efecto parejo al de la tradición rodada, por su permanencia «per in aeternum», nos permite equiparar, con alguna buena



voluntad, esta versión a cualquiera otra procedente de una contaminación o fusión, como prefieren decir, mejor, los Profesores Jesús Antonio Cid y Alan Deyermond.

Lo que sería sumamente curioso es seguirle la trayectoria a este «Moro alcaide + Zaide, por la calle de su dama» y comprobar a qué manos — o a qué oídos— haya podido llegar esta versión presuntamente contaminada. Lo lógico es que, si cayera en un receptor de «casa cantaora», es muy posible siguiera su vida tradicional, pues entraría en contacto con quienes poseen los códigos, las fórmulas magistrales y los registros por los que se mueve, como pez en el agua, y sobrevive la tradición. Por contra, si cayera en un mimetista, es seguro que la versión quedaría tan amojamada como el corazón de Durandarte, fosilizada, inamovible. Cosa parecida sucedería si el receptor fuera un cantaor de los que llamo «arqueólogo», aunque, además, en este caso, la versión sufriría manipulaciones y retoques, «restauraciones» conscientes y desquiciantes. En esto están cifradas las abismales diferencias que existen entre la verdadera tradición oral y las que llamo atípica y espuria.

V

C O D A

Así pues, hemos contemplado un acto puntual de contaminación ocasional («Moro alcaide+Zaide»), unido a una auténtica contaminación consolidada («Zaide+ La cristiana vengada»).

Eso da idea cabal de la riqueza romancística de la casa de los Peña y los Fernández, rodada en el tiempo y las generaciones.

Este problema del fragmentismo y la contaminación romancística, aunque frecuente, no se da entre los imitadores de obra ajena. Estos copian y reproducen tal cual. Y es que conviene distinguir entre los cantaores que proceden de una «casa», los cantaores «arqueólogos» y los simples mimetistas. Los dos últimos especímenes nacen como setas y pululan a sus anchas, distorsionando y falseando la tradición, sin nadie que les ponga coto, ni les pida cuentas.

«El Lebrijano», pese a algunas incursiones más o menos censurables en otros campos ajenos y a alguna compañía desaconsejable, pertenece a una casta, a una «casa» cantaora, con un caudal heredado, tan grande, que no habrá vida humana que dure tanto como para poder dilapidarlo.

(*) Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces (Universidad de Cádiz).



NOTAS:

- 1.- Para una visión general del tema y del estado de la cuestión, remito a mi ponencia «El romancero de los gitanos bajoandaluces germen del cante flamenco», en **El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX**. Universidad de Cádiz y Fundación Machado, Cádiz, 1989, págs. 563-607. Especialmente en págs. 570 y 586 doy cuenta de los textos de Cervantes, de Fray Gabriel Baca y de Charles Davillier.

Corrido es también un romance, de la pluma de Juan Valera, que éste hace cantar a Mariquita en su «Mariquita y Antonio», Obras Completas, Madrid, 1906, (XIII, pág. 186).

También, en un dieciochesco sainete anónimo titulado «La gitanilla», de 1770, uno de los personajes, un gitano llamado Simón, dice:

*...Porque traigo con el tiempo
tristes las memorias y algo
afligido el pensamiento,
bailad unas **seguidillas**
gitanas con taconeo
o cantadme algún **corrido**.*

En el disco Ariola, Stereo, 85486-I «Cantes festeros de Antonio Mairena», 1972, en la cara B-4 llama ya **corrido gitano** a un romance de «El Conde Niño».

Debo advertir que los llamados **corridos** mexicanos pertenecen a un género distinto del romancero de tradición oral. (Diego CATALÁN, «Arte poética del romancero oral, Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva», Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid 1997, Pág. XXVIII). En cambio, en Filipinas, por ejemplo, hay vestigios de un **Korrido del Konde Olinos**, que pertenece al género.

- 1,a.- Sobre la recolección del Romancero de los gitanos bajoandaluces, remito a mis trabajos citados en estas notas y a Jesús Antonio CID, «El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)», en **Romances y Canciones en la Tradición andaluza. De viva voz**. Fundación Machado, Sevilla, 1996. Págs 23-61.

José BLAS VEGA, en el folleto «Romances o corridos andaluces», Ed. del autor, Madrid, 1982, se permitió publicar, sin citar al recolector, dieciseis textos de **corridos** que yo había recogido a mis informantes y habían sido grabados, con mi intervención, en mayo de 1970, para la firma «Hispanovox», con la finalidad de que no se perdieran y para una antología discográfica que apareció, finalmente, en 1982.

Son varias las cartas que José Blas Vega me envió, en los años 1966 y ss. interesándose por conocer estos corridos, ya que nuestro común amigo José



El Lebrijano cantando en la Cátedra de Jerez



Luis S. Rodríguez le dio noticias de mis hallazgos. Hasta 1970, Blas Vega no conoce de mi mano estos romances. Es con motivo de yo haberle proporcionado a la firma «Hispavox» la grabación por mis informantes de los corridos y otros cantes raros y dados por perdidos.

1.b.- En una mesa redonda, en la que intervine, intenté —y no sé si lo conseguí— explicar qué era el Romancero de tradición oral. En mi exposición, dije, con cierta dosis de ironía: «Hay quienes creen todavía que el Romancero es un libro...» Claudio Guillén, que participaba en la mesa, con el fino ingenio que tiene, apostilló cáustico y certero: «...de Castalia». Y es que, sobre el Romancero oral, hay poca gente que tenga las ideas claras, pero las hay.

Ante esa penuria de formación que se observa, como crónica e insalvable, entre los llamados flamencólogos, cualquier hallazgo cuidadosamente trabajado es inmediatamente rapiñado, utilizado, sin pudor, ni rigor alguno.

De mi investigación por esas fechas, mi artículo, firmado con mi seudónimo de Wenceslao, «Los gitanos de Cádiz y de los Puertos», «Diario de Cádiz», 27 de marzo de 1974, en que publiqué un texto de un romance («Los gitanitos del Puerto»), con documentación de primera mano que se apresuró a aprovechar, luego, Félix Grande para construir su espectáculo «Persecución», con «El Lebrijano» y el disco del mismo título (Philips. Setereo 91 13 004-GT.39, de 1976). Por cierto que utiliza mal el romance, aunque tardío, que canta por tangos. También usufructúa mi información en su «Memoria del Flamenco», Seleccionaciones Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, II, págs. 373-384, aunque no acierta a darle buen tratamiento ya que se siente tentado a relacionarla con los «cantes de las minas» de Murcia y Cartagena.

Es de notar, por otra parte, el atrevimiento y la sinrazón de un Agustín Gómez, que escribió, «...[Antonio Mairena] Nos ha brindado, en cinco o seis de sus discos, el romance, un romance mairenista.... pretendiendo con ello continuar la tradición gitana, cuyo momento culminante se hace histórico en 'Un baile en Triana' descrito por Estébanez Calderón... El escritor costumbrista nos describe el ambiente de esos romances y no se vislumbra en su descripción el carácter festero de las bulerías por soleá, o soleáailable, en cuyo aire nos lo ha enseñado Mairena, sino por el contrario Estébanez Calderón subraya **bien claro el carácter tristísimo de la reunión**... Después de haber aceptado ese romance mairenista, **descubrimos** a unos viejos del Puerto de Santa María, José de los Reyes el Negro, Dolores y Alonso, los del Cepillo, que guardan como reliquias viejos retazos de romances castellanos, con los mismos temas de 'Bernardo del Carpio', de 'Gerineldos', etc., y con una expresión flamenca similar a la que nos **describe** Estébanez Calderón... El del Cepillo y el Negro publicaron más tarde sus romances en discos y en su 'Cantes de Cádiz y los Puertos' Mairena incluye los elementos melódicos de los romances primitivos que estos viejos nos han enseñado, pero como el romance mairenista ya estaba definido y su autor no puede desdecirse de ello, la grabación no figura con la etiqueta de romance, sino con la de tonás. Realmente el romance de los viejos del Puerto entra en la expresión de tonás, como el de Mairena entra en la bulería por soleá o soleáailable». Citado por Angel ALVAREZ CABALLERO en «El Cante Flamenco», Alianza Editorial, Madrid, 1994, Pág. 31. Sólo la lectura de los preliminares de la transcripción del romance del Conde Sol por Estébanez nos pone en una situación totalmente contraria a la que ha percibido, sin fundamento, el Sr. Gómez, «después del preludio de la vihuela y dos bandolines que formaban lo



principal de la orquesta...» Así pues, se trataba del cante del romance con guitarra, aunque «El Solitario», como siempre, hace descripciones premiosas y arcaizantes para dar la sensación de perspectiva histórica a lo actual.

Como se ve claramente, el Sr. Gómez no ha digerido «Un baile en Triana» de Estébanez, si habla del **carácter tristísimo de la reunión**, ni otras inexactitudes que sobre esa escena de 'El Solitario' vierte, ni sabe que los romances se han cantado tradicionalmente, entre los gitanos bajoandaluces, en aire de soleáailable antigua (Félix Potajón, Ramón Medrano, Jeroma la del Planchero, Agujetas El Viejo, El Bengala, Pepe Torres, por ejemplo, entre mis informantes); con aires de toná, como El Negro, Ramón Medrano, Agujetas El Viejo, Alonso El del Cepillo...; o en aire de tangos muy arcaicos como Jeroma la del Planchero, Juan de los Reyes Pastor o Rosario Vega en 1916...; o en aire que recuerda a una primitiva petenera, como El Negro, o Juana la del Cepillo, o Luis Panete...

El Sr. Gómez fue contratado, con mi frontal oposición, por el Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, como locutor en la II Fiesta de Cante de los Puertos, en 1972, que organicé. Allí alguno de los viejos cantaores, mis informantes, dieron cuenta de sus **corridos**, que ya estaban descubiertos por mí desde 1958. Así pues, el supuesto **descubrimiento** del indocumentado Sr. Gómez es muy parcial, si ignoraba, y sigue ignorando, que los **corridos** se cantan por varios aires.

Por último, a Antonio Mairena se le pueden achacar otros pecados, en esto del Romancero, pero en modo alguno éste de orden musical. Así pues, el agrío Sr. Gómez carece de todo fundamento y credibilidad.

Sobre los romances interpretados por Antonio Mairena, ver mi artículo «Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena», publicado en el número 18, 2º semestre de 2003, en «Revista de Flamencología» Cátedra de Flamencología de Jerez, Págs.63-92.

Sobre las distintas formas de cantar los romances, especialmente los que se hacen por el tono de la soleá antigua para baile, ver mi trabajo «Jaleos, gilianas, versus bulerías», publicado en «Revista de Flamencología», Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Número 20, 2º Semestre de 2004, Págs. 3-18.

Caso distinto del citado Sr. Gómez es el de Antonio CARRILLO ALONSO, profesor universitario, en «La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco» (Los Libros de Altisidora, Editorial Don Quijote, Granada, 1988). Se trata de un bienintencionado intento que, a veces, es impreciso; a veces, falto de información; a veces, mezcla conceptos y textos dispares e irreconciliables; a veces, intuye certeramente; a veces, se le va la mano con algunos paralelismos y, muy particularmente, no ha hecho trabajo de campo, ni ha manejado la bibliografía actualizada, ni adecuada, para «rematar» un tema tan sustancioso. Por último, debo apuntar que no hay libro, folleto o revista de Flamenco que se precie, a partir de los años setenta, que no contenga un deslabazado capítulo, artículo o una parte dedicada a los romances, tratados con la impropiedad que se suele por quienes se han dado en titular, ellos mismos, flamencólogos.

No es extraño todo esto, porque, incluso entre profesores universitarios de muchas «campanillas», son desconocidos los conceptos de romancero oral, la noción de apertura y los mecanismos por los que se mueve y renueva el romancero.



- 2.- Con ese motivo escribí mi trabajo «Corridos, corridas o carrerillas, verdadero origen del cante flamenco», Guadalgráficas, El Puerto de Santa María, 1971.
- 3.- Sobre la tradición atípica y la espuria traté, en las Jornadas sobre el Romancero, en homenaje al Profesor Paul Benichou, celebradas en octubre de 1999, en la Universidad de Sevilla.
- 4.- Mi intervención sobre «El fragmentismo en el Romancero de tradición oral de los gitanos bajoandaluces», en el XXXIII Curso Internacional de Estudios Flamencos, celebrado en septiembre de 2000 en Jerez, ha sido publicada en «Revista de Flamencología», Jerez de la Frontera, Año VI, número 12. 2º semestre 2000, págs. 67-80.
- 5.- Samuel G. ARMISTEAD y Joseph SILVERMAN, «El antiguo Romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)» Nueva Revista de Filología Hispánica. Tomo XXX, Año 1981. Pags. 453-512.
- 5 bis.- Las versiones de Pastora Pavón Cruz, por quien Antonio Cruz García, «Mairena», tenía veneración y la llamaba «prima» —por Cruz— son las siguientes:

*Entré yo en el castillito
que joven y sin pelo de barba,
y que salgo de él, triste de mí,
no hay quién me mire a mí a la cara. (1910)*

*Yo entré en este castillito
que joven y sin pelo de barba,
y ahora que salgo de él
que no hay quién me mire a mí a la cara. (1930,?)*

- 6.- Enrique J. RODRÍGUEZ BALTANÁS y Antonio José PÉREZ CASTELLANO, «Cómo vive el romancero entre los gitanos de la provincia de Sevilla: las familias Peña y Fernández», en **El romancero, tradición y pervivencia a fines del siglo XX**, ya citado, pag. 633. Ellos no lo supieron identificar. Yo tampoco cuando lo recogí, hasta que Diego Catalán no me puso en sobreaviso.
- 7.- Diego CATALÁN, «Arte poética del romancero oral. 1ª parte. Los textos abiertos de creación colectiva», ya citada. Pags. 178-179.
- 8.- Diego CATALÁN, op. cit., Pag 267. A la laboriosidad y a la sabiduría siempre generosa de Diego Catalán debo el haber identificado el raro texto de «Moro alcaide». En el trabajo que cito, publica el «Siempre...» a lo divino y la cita de Covarrubias. El «Cancionero de Poesías Varias», Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid, fue editado por José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco (Visor Libros, Madrid, 1994, Págs. 41,42 y nota 35, págs. 309-310).
Samuel G. ARMISTEAD en su «Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez



*¿Quieres me suba yo al cielo y las estrellas te cuente
y te traiga yo a tí en las manos y aquélla más reluciente?*

*Princesa Celinda,
ay, toma mi turbante,
ay, que ni a cristianos, ni a moros
no humilles a nadie.*

Respecto a las consecuencias posteriores de la grabación de este romance por Antonio Mairena y el mimetismo discográfico, debe tenerse en cuenta un texto, cantado, encontrado en Jerez de la Frontera por Alejandra Ramírez Zarzuela, el 20 de diciembre de 1994, al gitano jerezano Francisco Carrasco Vargas, de 46 años entonces. Es un texto deturpado evidentemente aprendido del disco de Antonio Mairena (Disco «Triana, raíz del cante», Philips, 814589, grabado en 1973 y publicado al año siguiente), como se percibe por la transcripción de la recolectora:

*Por la puerta el celistán y alante se pasea Zaide,
esperando que saliera ¡ay! Cilinda para hablarle.
-Buenos días tengais, mora, q'a ti, morita, Dios te guarde.
Y escucha, Cilinda atenta, si es que quieres escucharme.
-¿Es verdad lo que le han dicho tus criados a mi paje
que con otro tú hablar pretendes y que mí piensas dejarme?
¿No te acuerdas que dijiste, no recuerdas la otra tarde:
«Toita tuya yo seré, tuya es mi vida, Zaide»?
¡Ay, Cilinda de mi alma pa mi amor yo demostrarte
estas cosas yo haría:.....
¿Quieres que vaya a Jerez por ser tierra de valientes
y te traiga la cabeza ¡ay! Del moro llamado Hamete?
¿Quieres que me suba yo al cielo y las estrellas te cuente
y te traiga yo a tí en la mano aquella más reluciente?*

*Y a la Triana en Triana los cristianos y los moros,
Los moros y los cristianos moran por*

La recolectora anota que según dice el informante «celistan» es un sitio donde todo es pureza, por donde pasan las niñas puras. Igualmente anota que «Da un golpe en la mesa en vez de decir la última palabra para cerrar el cante».

Hasta tal punto es apreciable la familiaridad del jerezano Francisco Carrasco Vargas con la discografía mairenera que todo el texto es mimético del de «Zaide...» de Mairena, aunque mal oído y dicho, y el cierre, los cuatro hemistiquios finales, son remedo, sin sentido y de oído torpe, de los de «Lloran por Granada» de Antonio Mairena (Disco RCA, LSP 10.396-N, de 1969):

*Y a la giliana, a la giliana;
moros y cristianos
lloran por Granada.*



Porque de lo que no cabe duda alguna es que ese cierre es de la autoría de Antonio Mairena.

El texto de Francisco Carrasco Vargas lo publicó Virtudes Atero Burgos en «Exploración del Romancero tradicional moderno en Andalucía: Cádiz (1993-1999)» en «**La eterna agonía del Romancero**», Homenaje a Paul Bénichou. Ed. Pedro Piñero. Número 3, Col. «De Viva Voz», Fundación Machado. Sevilla 2001. Pag.415. Tengo la sensación de ser uno de los casos flagrantes en que el informante da «jonjana» al recolector y éste cae en la trampa.

Con los romances grabados por Antonio Mairena está ocurriendo como con los textos y músicas de los romances facticios «creados» por don Ramón Menéndez Pidal en su «Flor nueva de romances viejos» que fueron aprendidos, en su tiempo, por escolares y, hoy, esos mismos, ya con venerables edades, colocan a los recolectores incautos, romances de esa procedencia que han venido a dislocar la tradición oral verdadera.

Igual fenómeno sucede con las versiones que han sido grabadas por el grupo que formó el guitarrista jerezano Manolo «Parrilla» y sus discos «Así canta nuestra tierra la Navidad», que introduce versiones extrañas incluso a nuestra zona y las «mete» por cantes festeros. De esos discos ya han pasado a las que dicen «recuperadas» zambombas navideñas, e incluso han sido objeto de colecciones y estudios.

El romance de «Zaide, por la calle de su dama», también llamado el de la «Princesa Celinda», lo he recogido fragmentario a Miguel Niño «El Bengala», en 1973 y, en versiones más completas, a Dolores Suárez La O, «La del Cepillo», en 1968; a Jeroma «La del Planchero», en 1981 y, como ya he citado, a Juan José Vargas «El Chozas», en 1968.

- 17.- Flor SALAZAR, «El Romancero vulgar y nuevo», Fundación Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1999, Págs. 38-39 y 563., sobre «La cristiana vengada».
- 18.- Sobre esta afinidad, véanse mis dos trabajos «Bernardo del Carpio y los gitanos bajoandaluces», en **Actas del Col-loqui sobre cançó tradicional. Reus, setembre 1990**. Publicacions de L'Abadía de Monserrat, 1994. Pags. 225-267; y «De Bernardo del Carpio a los gitanos bajoandaluces» en **Ínsula, 567, Las voces del Romancero**. Marzo, 1994, págs.18-20.
- 19.- Una búsqueda minuciosa por los protocolos notariales del XVIII, en el Archivo Provincial de Cádiz, confirma esta hipótesis. También en los Autos de la prisión general de los gitanos de 30 de julio de 1749, en cada uno de los Archivos Históricos Municipales de las ciudades y pueblos de Andalucía la Baja (Cádiz y Sevilla) y, sobre todo, las reclamaciones de negros, mulatos, berberiscos y turcos, casados con gitanas y gitanos, para ser excluidos de la prisión general, nos pone de manifiesto este hecho. Como se ve, estos casos son muy tardíos, del siglo XVIII, producto de las capturas de berberiscos y turcos, en incursiones piratas que éstos hacían, por esas fechas, en nuestras costas. Su empleo, como mano de obra, no era la doméstica, reservada a negros y mulatos. Los berberiscos y turcos, escasísimos y puntuales, eran destinados a obras públicas y a las labores agrícolas. Por tanto, cualquier eventual influencia «mora» en el flamenco —demostrado, antes, que las haya—, no hay que buscarla muy atrás. Estos



posibles ingredientes son efecto de un nostálgico sentimiento de maurofilia que reverdece, de cuando en cuando, y compone, con el romanticismo, un falso y enfermizo telón de fondo que muchos se encargaron de fomentar y magnificar y que caló, incluso, en las capas más bajas de la sociedad. Existe una maurofilia «ambiente» que carece de fundamentos serios.

Sobre la integración en Andalucía La Baja de los negros en los núcleos gitanos, ver mi artículo «La Nochebuena flamenca en Andalucía La Baja», «Revista de Flamencología», número 10, 2º semestre de 1999, Págs. 3-9.

- 20.- Flor SALAZAR, «Contaminación o fórmula: un falso problema en el romancero tradicional» en **De balada y lírica, 1**. III Coloquio Internacional del Romancero, 1982. Fundación Ramón Menéndez Pidal y Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1994. Págs. 323-343.



Los trofeos, listos para su entrega.



LOS OSCARS DEL FLAMENCO

REPORTAJE GRAFICO DE LA ENTREGA,
GENTILEZA DE ENRIQUE MORALES FRANCO



Vista parcial de la original ubicación de la entrega de los Premios Nacionales de Flamenco y «Copa Jerez», en la bodega «Los Apóstoles» de González Byass, en Jerez de la Frontera (Cádiz).



Nuestro director, Juan de la Plata, conversando momentos antes de la entrega de premios, con Mario Maya, José Menese y Carlos Arbelos.



El maestro José Menese es saludado por Juan de la Plata, tras entregarle éste el Gran Premio de Honor a la Maestría por toda una vida dedicada al cante.



La bailaora Milagros Mengibar, recibiendo su Premio Nacional de Baile, de manos del veterano bailar y cantaor jerezano, Tomás Torre (Torrito).



La madre y una hermana del guitarrista jerezano, Gerardo Núñez, recogiendo el Premio Nacional de Guitarra, que les entregara el maestro Paco Cepero.



José Cortés «Pansequito», recibiendo su Premio Nacional de Cante que le entregan el miembro de la Cátedra, Pepe Lozano y una chica «Tio Pepe».



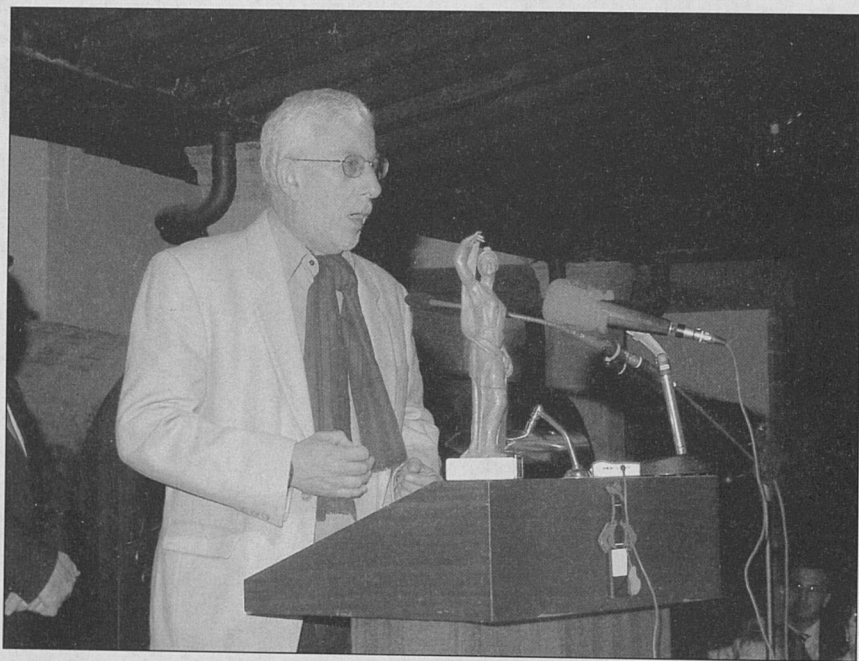
El subdirector de la Cátedra, Manuel Pérez Celdrán entrega el Premio Nacional de Investigación a Luis F. Leal Pinar, autor de «Guitarreros de Andalucía», publicado por Ediciones Giralda.



El relaciones externas de González Byass, José Argudo López de Carrizosa, entrega el Premio Nacional a la Promoción del Flamenco, a los representantes de la Fundación El Monte.



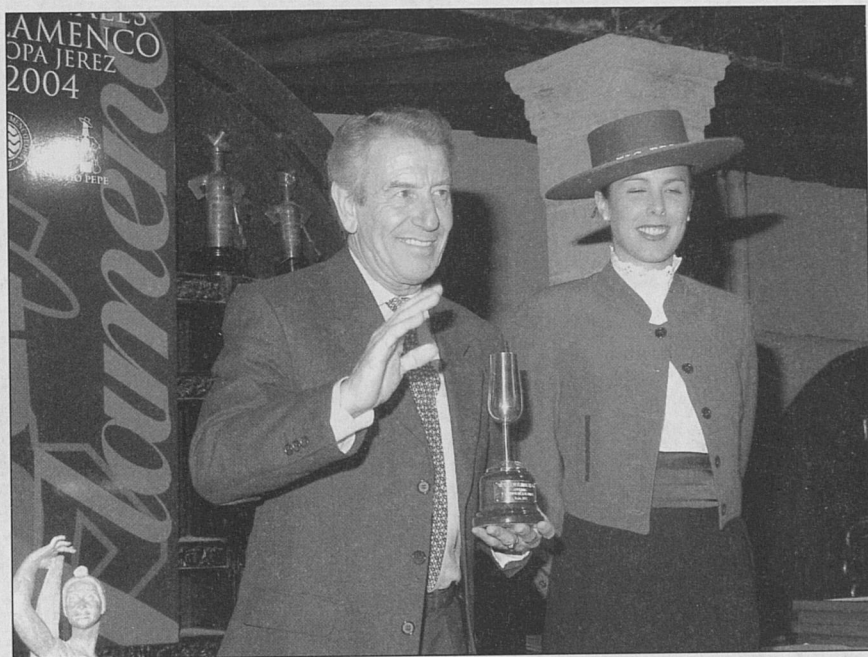
El miembro de la Cátedra, Manuel Naranjo Loreto, entregando el Premio Nacional al Mejor Programa de Radio, a Juan Luis Cano, del dúo «Gomaespuma», por su espacio «Flamenco p'tos», en Onda Cero.



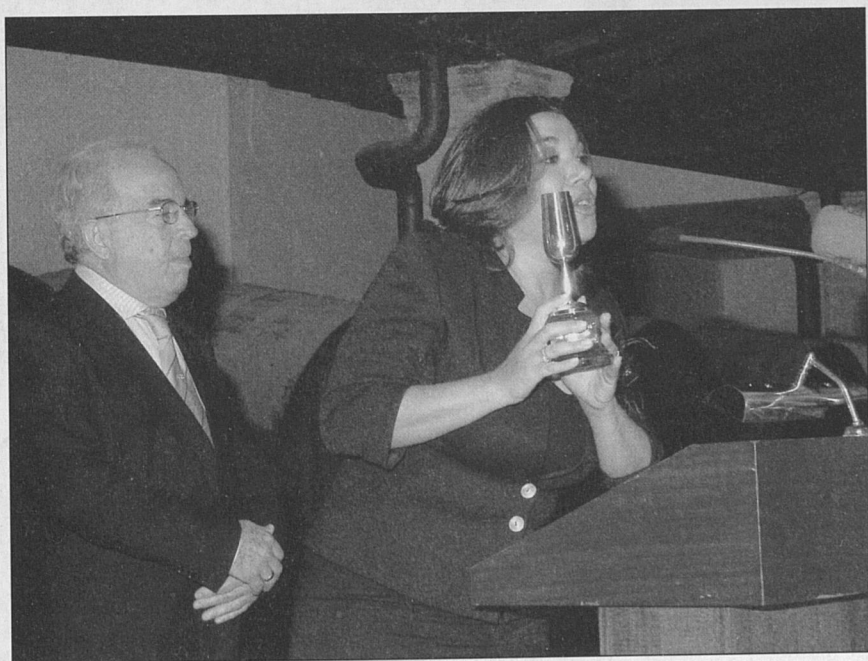
El fotógrafo Carlos Arbelo agradeciendo su Premio Nacional a las Artes Plásticas, concedido a la totalidad de su obra gráfica de tema flamenco.



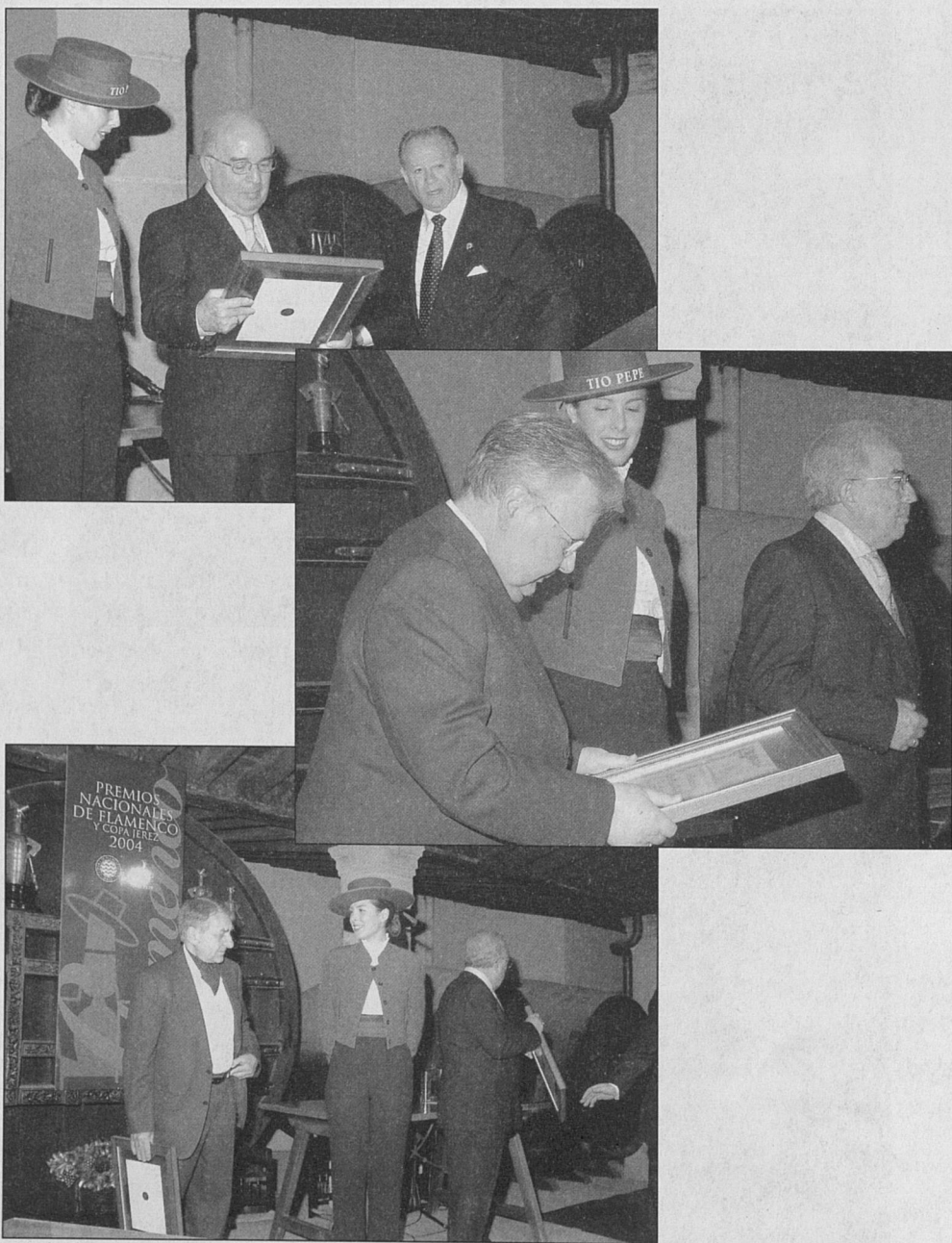
El bailarín y coreógrafo Mario Maya entregando la Copa Jerez de Baile al joven bailar Jerezano, Andrés Peña.



El maestro de baile jerezano, Juan Parra, saludando tras recibir la Copa Jerez a la Enseñanza del Baile Flamenco.



Tomasa la Macanita, da las gracias por su premio Copa Jerez de Cante, en presencia del maestro de ceremonias de la gala, Pepe Marín.



Los directivos de la Cátedra, Pepe Marín y Manuel Pérez Celdrán, recibieron sendos diplomas de gratitud de la Cátedra por sus muchos años de dedicación a la misma. Otro igual le fue concedido al miembro fundador Manuel Ríos Ruiz, que no pudo asistir. (Abajo) También recibió diploma de agradecimiento, el Dr. Pedro A. Sánchez, de Madrid, por la donación a la Cátedra de un importante y valioso legado fonográfico de su padre, el cardiólogo de Arcos de la Frontera de igual nombre.



PRESENCIA DE LA MUJER EN EL CANTE Y EN EL BAILE FLAMENCO

JUAN DE LA PLATA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

La historia del flamenco, del cante y del baile, no podría escribirse sin la presencia permanente de la mujer, especialmente de la mujer andaluza, inspiración constante de nuestra copla y sentimiento del cante. La mayoría de las coplas flamencas, tienen a la mujer por motivo y centro. Y esta mujer, unas veces es la madre y otras la novia, la esposa o compañera. El amor es el gran tema de las coplas que canta el pueblo, reflejando y volcando en ellas todos sus sentimientos más íntimos. Porque, como bien dice una soleá,

*Querer no es decir te quiero,
es arrancarse los ojos
y darlos al compañero.*

Esta presencia de la mujer en el cante jondo, unas veces nos dice de sus amores y otras de sus achares y sus celos, de sus quejas, desdenes y desvaríos. Desde que el cante es cante, la copla flamenca ha puesto en boca de los hombres y mujeres de esta tierra todo lo que un corazón enamorado puede sentir. Así, oiremos en una preciosa copla este hermoso piropo:

*No sé como no florece
la escalera de tu casa
subiéndola quien la sube,
bajándola quien la baja.*

O esta declaración amorosa:

*Arrímate a mi querá
como las salamanquesa
se arriman a la paré.*



O esta fineza:

*Ya viene marzo con flores
y con sus rosas abril,
y mayo con sus claveles
para coronarte a ti.*

O este juramento gitano:

*Si yo abiyelara el mando
que Undebé le dio a la muerte,
yo quitara de este mundo
a quien me estorba quererte.*

O para despedirse, el galán dirá a la amada en una copla, larga y triste como un suspiro:

*Aunque me voy, no me voy,
aunque me voy no me ausento;
aunque me voy de palabra,
no me voy de pensamiento.*

O aquello tan hermoso de:

*Nunca me digas adiós
que es una palabra triste;
corazones que se quieren,
nunca deben despedirse.*

Y la ausencia del ser al que se ama, también encuentra su copla, de esta o parecida manera:

*La penilla de no verte
me tiene sobre la arena;
cuando no me he muerto yo,
nadie se muere de pena.*

También tiene la copla su constancia:

*Fragua, yunque y martillo
rompen los metales;
el juramento que yo a tí te he hecho
no lo rompe nadie.*



Y los celos dichosos del querer que mata:

*No quiero que hables con nadie
sino con el confesor,
con tu padre y con tu madre,
con tus hermanos y yo.*

Hasta las quejas de amor:

*Si no me querías,
¿para qué me llamabas?
Para achicharrarme el corazoncito
en vivitas llamas.*

Y la maldición:

*La maldición que te hecho,
desde hoy en adelante,
es que el dinero te sobre,
pero que el gusto te falte.*

Y los desdenes:

*Ya te he dicho, compañera,
no vengas en busca mía,
que va mucha diferencia
de tu persona a la mía.*

También los hombres y mujeres de Andalucía, cantan en sus coplas sus amarguras y sus penas.

*Cualquiera que me vea
dirá que no tengo pena,
y tengo mi corazón
como una bayeta negra.*

Pero ya decía al principio que la copla flamenca no solo canta los vaivenes y la suerte o desgracia de los enamorados, sino que también, en muchas ocasiones, hace referencia al amor filial entre madre e hijos. Ya, desde la cuna, la madre andaluza canta sus tiernas coplas de nana al hijo recién nacido, haciéndose a su vez protagonista e intérprete, mientras mece en sus brazos a quien ama más que a nadie:



*Duérmete niño mío,
de mis entrañas;
quieres lo más bonito
que hay en España.*

Y ese mismo hijo, tal vez algún día, pasado el tiempo, cantará a su madre de muchas maneras:

*Por ver a mi madre diera
un deito de mi mano,
el que más falta me hiciera.*

*Toíto te lo consiento
menos faltar a mi madre,
que una madre no se encuentra
y a tí te encontré en la calle.*

*Anda y déjame llorá,
que se me ha muerto mi mare
pa toa la eterniá.*

Y así, de esta entrañable manera, podríamos estar diciendo horas y horas miles y miles de coplas flamencas, que el hombre que canta dedica a su madre, lo mismo a través de fandangos, que por malagueñas, por soleá o por seguriya. La madre, especialmente, está más presente que nadie en el cante flamenco. Y su ausencia se canta de infinitas maneras:

*Se murió la madre mía;
ya no hay en el mundo madres;
¡madre, la que yo tenía!*

Y para resumir todos los sentimientos del andaluz por la madre y por la mujer amada, nada mejor que recurrir a esta otra copla:

*Dos besos tengo en el alma,
que no se apartan de mí:
el último de mi madre
y el primero que te di.*

La mujer está, pudiéramos decir, más que omnipresente en todo el temario del cante de Andalucía. Pero no es solo la mujer andaluza tema de coplas, sino que también las canta y las baila. Es decir, que se hace intérprete, voz y revuelo de faralaes, como artista de este pueblo, que canta y baila distinto a todos.

La historia del arte flamenco está llena de nombres famosos de mujeres andaluzas que se hicieron célebres por su cante o por su baile. Así, recorda-



mos ahora a la bellísima jerezana Mercedes la Serneta, aquella que cuando se murió

*la academia dejó cerrá,
porque se llevó la llave
del cante por soleá.*

Y hacemos memoria de La Bocanegra, imitadora de Manuel Reina "El Canario", y de la amante de éste, La Rubia de Málaga, famosísima cantaora de gran voz y fino estilo; de la jerezana María Valencia "La Serrana", hija del gran Paco la Luz y tan sin par siguiyera como su padre; de Dolores la Parrala, la más extensa cantaora, eminente en todos los cantes; La Bilbá, que se destacaba en soleares de todas las de su tiempo, como les ocurrió a Juana Ruca y a Soleá la de Juanero.

Otra formidable cantaora, por alegrías para bailar y por soleares de Lorente, fue La Juanaca y no se le quedaba atrás Luisa la del Puerto, sobresaliente cantaora, que alternó con las mejores. Antonia la Lora, era una siguiyera imponente, por el aire de los Puertos y La Trini, Trinidad Navarro, la más exquisita malagueñera de todos los tiempos, con cuyo arte se embelesaban nuestros antepasados cabales.

Paca Aguilera, ídolo de muchos aficionados, era algo así como la segunda edición de La Trini de Málaga. Otra maravilla, especialmente cantando por alegrías, era La Escribana, mujer de la que se cuenta que derramaba la sal a esportones. Como también era famosa la belleza y el arte como cantaora de Trinidad Parrales, La Parrala segunda, hermana de la gran Dolores, que unos dicen que era de Moguer y otros de Sevilla. Y después de La Trini, entre las malagueñeras de tronío, con cara y hechuras para parar un tren, estaba La Agueda, que falleció siendo todavía muy joven y cuando tenía mejor porvenir artístico.

Y ¿qué les voy a decir de la jerezana Loca Mateo que cantaba tan bien como su hermano el Loco Mateo, por todo lo que le echaran? ¿Y de La Rita? La Rita era de Jerez. Ya habrán oído hablar de Rita la Cantaora, que se murió de vieja y por eso aquel dicho de "eres más vieja que Rita la Cantaora". La Rita cantaba divinamente por todo, como le pasaba a la gitana Soledad, cantaora que se dolía con los duendes de sus cantes. Y por último, por hablar sólo de las mujeres que fueron grandes en el cante, nosotros alcanzamos a conocer y escuchar a la genial Pastora Pavón, Niña de los Peines, que dejó para la posteridad más de un centenar de cantes impresionados en placas y microsurcos y que era una cantaora general que dominaba todos los estilos y todos los hacía bien.

Pero si en el cante ha habido muchas mujeres, -y las sigue habiendo,- buenas cantaoras, como también lo fueron las jerezanas Tía Anica la Piriñaca, La Paquera y María Soleá, no podemos olvidarnos de tantas y tantas otras mujeres como en el baile han destacado por su arte, por su garbo y por su gracia, como la más célebre de todas, la inmortal jerezana Juana la Macarrona, a cuya altura todavía no ha llegado ninguna otra mujer que haya bailado o baile. Aunque Carmen Amaya, que no era andaluza, sino catalana,



del Somorrostro barcelonés, también dejó una huella indeleble en el baile femenino, siendo genial en el baile de pantalón y manejando la bata de cola por seguriyas, y a la cual nosotros recordamos haberla visto bailar la única vez que lo hizo en Jerez, allá por los años cuarenta y tanto o cincuenta.

¿Qué sería del flamenco, por mucho cante bueno que hubiera, si no existieran las bailaoras andaluzas. Algo triste, aburrido, monótono y soso. Porque la mujer bailaora siempre pone una nota de color y de belleza, en el tablao, en el escenario o en la bulla de la fiesta y la juerga. De esta manera son nombres gloriosos, por su arte y por su gracia, La Malena y La Sordita, que eran las dos de Jerez, como de Jerez eran también las hermanas Antúnez y su prima María Pantoja, y como era esa gloria de los brazos levantados para arriba, que es como hay que bailar, que se llamaba Tía Juana la del Pipa.

De Sevilla y graciosa como ninguna era la compañera de Manuel Torre, Antonia la Gamba, bailaora de mucho garbo y salero. Y también tenía gracia a esportones Concha la Carbonera y la jerezana Mariquita Malvido, mujer de Fosforito el viejo. Y bailaoras de postín fueron Carmelita Borbolla, Saluita Rodríguez, La Cuenca, La Coquinera, Pepa de Oro, La Jeroma, que dicen que era el colmo del arte y de la gracia. Y tantas y tantas otras, que harían interminable la lista.

Nosotros queremos rendir aquí un homenaje sincero y justo a todas esas mujeres, presentes en el mundo del flamenco, en las coplas, en el propio cante y en el baile. Quede aquí nuestra admiración, nuestro recuerdo y nuestro respeto, en definitiva, a la mujer andaluza, como inspiración y como intérprete.



Carmelita Borbolla



Mercedes la Sarneta



EL FLAMENCO EN LOS POETAS SEVILLANOS «DEL 27»

DANIEL PINEDA NOVO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Tras la indiferencia por el mundo flamenco de algunos hombres de la *Generación del 98*, a pesar de la honda tradición popular de nuestra lírica y de la labor inmensa y científica de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo* (1) - sólo su hijo Antonio lo defendió de forma sistemáticamente y creó magníficas coplas de corte tradicional, aunque no específicamente flamencas, pero que pueden cantarse, y de la postura negativa, no tan tajante como se ha creído, de Eugenio Noel y otros escritores del novecientos, con sus campañas antiflamencas, el arte flamenco fue tratado, dignamente, incorporando ya el lenguaje coloquial, por los modernistas: Rubén Darío, Salvador Rueda, defensor de la *siguiriya* «gitana», Villaespesa o Carrere..., que lo viven y sienten en las dos direcciones que ya había apuntado el entusiasmo del Romanticismo, con la exaltación del costumbrismo: La estilística idealizada y la atención vital, aunque será Manuel Machado el primero -el precursor-, gracias a la herencia paterna, de un interesante movimiento de elevación-dignificación del Flamenco, especialmente, con la publicación de su libro *Cante Hondo* (Madrid Imp. Helénica, 1912), porque Manuel, fecundo letrista y pieza clave en la poesía de autor, fue el gran poeta del Flamenco. Hizo coplas que parece nacieron ya cantando, con pureza estilística, y las entregó al pueblo y éste y los cantaores, no sólo las popularizaron, sino que las sublimaron, haciéndolas suyas. El Flamenco se hace *alma del pueblo*, sencillo, anónimo, y se funde con el *Neopopularismo*, de raíces aún modernistas, dando lugar al nacimiento de la *Generación del 27* -cuyos miembros beberán en la lírica populista de Manuel-, hermanándose dos lenguajes alineados e idénticos: La música tan racial, tan andaluza, de Don Manuel de Falla, y la poesía enduendada, honda, de Federico García Lorca, y es, entonces, cuando en verdad se abre una auténtica puerta a su estimación y valoración y una cumbre de entu-



siasmo -con sentido universal- del Cante Flamenco, con la apoyatura de casi todos los *poetas del 27* y sus secuelas -léanse los miembros de la revista cordobesa *Cántico*, por ejemplo- en los mismos cantaores de la época: Manuel Torre, Pastora Pavón, su hermano Tomás; *El Gloria* y los cuatro *Manueles*: Centeno, Cepero, Vallejo y Caracol, sirviendo de epígono Don Antonio Mairena. Mientras que en el baile destacaban *La Macarrona*, *La Malena*, *La Argentinita* y su hermana Pilar López, al par que dos grandes recitadores, el malagueño José González Marín (1889-1956) y la sevillana Gabriela Ortega (1915-1995), que difundirán con sus voces, la poesía flamenca del grupo; prefiriendo ambos, sobre todo, los versos de Lorca, para sus intervenciones y recitales flamencos en teatros de España y de América, y en reuniones de cabales, llevándolos, incluso, al disco, lo que dio al poeta de Granada una enorme difusión.

Además destacan dos libros básicos, en esta época; el de los hermanos Carlos y Pedro Cava: *Andalucía: Su comunismo y su cante jondo* (2) y el de Blas Infante: *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (3).

De Manuel Machado, lo repetimos, beberán los *poetas del 27* las esencias del Flamenco, pues fue, como bien escribió Anselmo González Climent, el *inaugurador lírico* del tema flamenco (4).

Ya en los años treinta, en una tertulia organizada por los miembros del grupo poético *Mediodía*, en el sevillano Café Nacional: Fernando Villalón, Romero Murube, Alejandro Collantes de Terán y el torero Ignacio Sánchez Mejías, que asistía con frecuencia a estas reuniones, y que aquella noche iba con Federico García Lorca, se encendió el ambiente de arte flamenco, hasta tal punto que el poeta de Granada, exaltado, propuso levantar «un monumento al papa del cante jondo, señor Manuel Torres», en la Alameda; «debía estar sentado en una silla con una guitarra sobre los muslos y con sus fieles galgos a los pies», según recogió Romero Murube (5).

A Federico le interesó Manuel Torre, tras escucharlo en la finca de *Pino Montano*, en las afueras de Sevilla, y propiedad de Sánchez Mejías, por su actitud anarquista, manifiestamente revolucionaria, en el cante. De tal forma, que al dedicarle las «Viñetas Flamencas» de su *Poema del Cante Jondo*, escribió con sentimiento: «A Manuel Torre, «Niño de Jerez», que tiene tronco de Faraón» (6).

La estilización de las formas flamencas recibió un apoyo fuerte, sustancial, con Falla, a través del que llegara a Lorca y, en grado menor, a Rafael Alberti y otros *poetas del 27*.

Revelador, además, fue el *Concurso del Cante Jondo*, celebrado, en Granada, las noches de los días 13 y 14 de Junio, de 1922, bajo la orientación del propio Falla, García Lorca, Ignacio Zuloaga y otros intelectuales, que luchaban contra el anti-flamenquismo impuesto, por destacados miembros de una sociedad aún hermética cerrada a estas músicas autóctonas, y en donde alcanzó el primer premio el viejo cantaor Diego Bermúdez, *El Tenazas*, y se descubrió un *niño* genial, Manolo Caracol.

Federico García Lorca (1898-1936), buscó, en su poesía, el instinto eficaz, la fuerza interior y subterránea del *duende* y del *ángel*, «en toda Andalucía,



roca de Jaén o caracola de Cádiz...». Es su emoción, su pasión, por el Cante Flamenco, por sus formas y sus intérpretes, que plasmara en el *Poema del Cante Jondo*. La guitarra, el grito, el silencio, el ¡Ay!, la siguiriya, la soleá, la petenera, el baile y el cante, encarnados en sus intérprete: Silverio Franconetti -«su grito fue terrible»- y en Juan Breva -«Era la misma pena cantando»- y, después, en Pastora Pavón, *La Niña de los Peines* -«voz de estaño fundió»... No obstante, Federico no fue un gran conocedor del tema flamenco; nos lo aclara Felix Grande: Federico no era de ningún modo un especialista en la historia de esta música popular. Incluso es posible pensar que un buen aficionado al flamenco, contemporáneo del poeta, tenía sobre la historia y la genealogía de los cantos conocimientos más acertados que Federico. Y sin embargo, aquel muchacho, casi adolescente, escribió sobre los aspectos más brillantes y tenebrosos de esta terrible, maravillosa y acongojante música algunas de las páginas más esenciales, recónditas, certeras y reveladoras de cuantas han reunido el fervor y la gratitud...»(7). Pero aunque Federico, que lo aprendió todo de su maestro Falla, no fuese un *gran entendido* del flamenco, y fuese más su exégeta, no obstante, gracias a su genialidad, con sus confesiones y sus libros, nos dejó una serie de visiones nuevas, enriquecedoras, sobre este arte único, vernáculo, dándole la cultura de la sangre y la extensa universalidad de que hoy goza.

Sus poesías flamencas se difundieron, además, gracias a los recitadores, especialmente, gracias a la voz racial y gitana de Gabriela Ortega, que le conoció en la finca de *Pino Montano*, de su tío político Ignacio Sánchez Mejías. Gabriela, con las guitarras de Antonio Arenas y Luis Pastor nos ha dejado en sus grabaciones discográficas el mensaje flamenco de Federico, desde 1940, cuando el poeta estaba prohibido por la dictadura, así como Camarón de la Isla, que en su interesantísimo trabajo *La Leyenda del Tiempo*, consiguió dignificar, el magnífico *Romance del Amargo*, *El Emplazado agónico*, en estas bulerías afiladas: «Muerto se quedó en la calle, / con un puñal en el pecho / y no lo conocía nadie»; metiéndolo, por soleá, soleá de raíces, en su *elepé Volando Voy* (1990). También ha cantado a Lorca el revolucionario y *jondo* Enrique Morente, su paisana; y recientemente, en su disco *Federico García Lorca en la casa de Fuente Vaqueros*.

RAFAEL ALBERTI (1902) siguió, también, la misma línea neopopularista de su entrañable amigo Lorca, que le introducirá en el Flamenco. Ambos, en verdad, son herederos de Manuel Machado. Ya lo dijo José Moreno Villa, también discípulo del poeta sevillano: «...Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron». También le vino la afición flamenca a Alberti, gracias a su amistad con Sánchez Mejías, hondo aficionado, amigo y protector de Manuel Torre, muerto en Sevilla, en 1933, y al que el portuense escuchó cantar en *Pino Montano*, en 1927, con la guitarra del exacto Manolo «El de Huelva» y, tras extasiarse de su honda voz, de sus palabras, de sus letras por soleares y siguiriyas, le califica como «uno de los genios más grandes del *cante jondo*...»(8).



Ya Alberti se había adentrado, de niño, en las coplas del pueblo, gracias a la lectura del libro de Francisco Rodríguez Marín: *Cantes Populares Españoles* (5 vols.-Sevilla, 1882-1883), de la biblioteca paterna. También influyó, flamencamente en él, su amigo Fernando Villalón. (Tema que estamos estudiando). Pero, la auténtica poesía flamenca albertiana, esta en la mejor línea de los cantes gaditanos: Sus soleares, sus alegrías, sus tangos, sus villancicos navideños, sus canciones andaluzas y sus poemas dedicados a las *Bailarinas de Gades* y a *La «Chunga»*, así como el que dedicó a la rapsosa Gabriela Ortega: ¡*Gabriela!*... ¡Qué viene el toro!, escrito en su exilio en La Argentina, en la ciudad de Buenos Aires, con ecos de alegría y tanguillos gaditanos, o los dedicados al bailar Antonio Gades, con aires lorquianos, y al cantaor José Menese, más jondo.

También encontramos unos *esbozos lírico-flamencos* como yo los llamo, en la obra del apasionado VICENTE ALEIXANDRE (1898-1984), que respetó el Flamenco, a pesar de sus escasos conocimientos, gracias a su amistad íntima con Lorca. Muestras de su acercamiento es el poema dedicado a la bailaora María «*La Gorda*» evocando las raíces ancestrales de una casi desconocida bailaora de Granada, en la que el poeta sevillano nos ofrece el arte en toda su pureza, ciñéndose a los moldes familiares y espontáneos que lo definen. El poema se publicó en Málaga, en 1963, en la «Semana de Estudios Flamencos»: «Todo su bulto ardía, carbón todo/ con una mole de color quemado,/ y un humo lento por la cueva sube/ solemne, desde el hogar que es ella,/ crepitando...». Hay aquí, un surrealismo flamenco aleixandriano.

JORGE GUILLÉN (1893-1984), aunque nunca fue aficionado al Flamenco, a pesar de su estancia sevillana como catedrático de universidad, lo respetó, también, por su vinculación con Lorca... Y fluctuó en este apasionante mundo entre copla popular culta, barroca, y las estilizadas soleares...

El montañés Gerardo Diego (1896-1987). *Jándalo* santanderino, enamorado de Andalucía y de la pureza de su arte, se acercó al Flamenco, por la poesía taurina -dos mundos tan unidos, tan paralelos-. A él se debe la mejor definición lírica de la guitarra: «La guitarra es un pozo/ con viento en vez de agua...» creando, además soleares entre lo popular y lo culto. También demostró su afición por el baile flamenco de Rosario y Antonio, en sendos artículos.

Mientras que Luis Cernuda (1902-1963) fue un claro indiferente no sólo de lo puramente popular andaluz, sino del Flamenco en su raíz, a pesar de ser sevillano.

Más un grupo de poetas, nacidos en la idílica Sevilla, a la que Juan Ramón Jiménez pensó nombrar, desde la *Gaceta*, de Madrid, «Capital poética de España», vinculados, además, a la *Generación del 27*, a través de la importante *Mediodía. Revista de Sevilla*, dirigida por Eduardo Lloset, que alcanzó tres etapas: 1926-1929; 1933 y 1939, y que surgió para distanciarse ya de los *ultraístas*, caminando hacia la poesía pura -influencias de Salinas y Guillén, sin perder su orientación clasista -con el erudito y bibliófilo Miguel Romero Martínez-, y, especialmente, con el sello neopopularista, con las colaboraciones tempranas de Lorca y Alberti, que influirán en los poetas sevillanos: Fernando Villalón, Joaquín Romero Murube, Alejandro Collantes



de Terán, Adriano del Valle y Juan Sierra, que se imbuirán del nuevo estilo, plasmándolo en sus romances, coplas y canciones. El grupo de *Mediodía*, pues, se acercará, fervorosamente, al mundo del Flamenco en sus más diversas formas, no sólo literarias, sino asistiendo a espectáculos del género y trabando amistad con los cantaores. Tal vez, los más aficionados fueron Villalón, Romero Murube y Manuel Díez-Crespo, el *benjamín* del grupo (9).

Personalmente, creo, que el más auténtico fue el sorprendente Fernando Villalón (1881-1930). Aquel vicionario poeta-ganadero, como certeramente ha estudiado mi buen amigo el profesor y gran hispanista Jacques Issorel (10), tenía una voz distinta a la de Lorca y a la de Alberti, pero no menos original y viva. Toda su poesía íntima, hondamenta andaluza (el andalucismo de Villalón se palpa en su vocabulario), entre la alegría *-la fiesta-* y lo puramente *jondo-*, encierra un trasfondo de cante flamenco: Ecos de soleares, siguiriyas, martinetes, serranas, malagueñas, tangos, caracoles, guajiras, saetas, bulerías, alegrías, pregones, nanas y fandanguillos de Huelva. Flamenco y folklore unidos en una obra de raíces andaluzas.

Las poesías de Villalón, desde su primer libro *Andalucía la Baja (Poemas en verso)* (1926), hasta *Romances del 800* (1929), son de clara orientación flamenca (11), para ser interpretadas en las honduras de la *soleá* y la siguiriya por Manuel Torre o Antonio Mairena, y en lo popular y festero, por La Perla de Cádiz, La Paquera de Jerez, Camarón de la Isla, que sentía verdadera devoción por él, o Calixto Sánchez que grabó, por tientos, su romance 825: *Diligencia de Carmona...*

Y, como Alberti, elogiará Villalón a las bailarinas de *Gades* y como Gerardo Diego ensalzará los bailes por sevillanas. Son esencias del folklore andaluz, y del flamenco, la influencia de Demófilo, cuyo libro *Colección de Cantes Flamencos* (Sevilla, 1881) conocía, como se apreciara en algunas coplas recogidas por Machado y Álvarez, que Villalón pone como epígrafe en sus poemas flamencos... El poeta-ganadero hace, en su primer libro, *Andalucía La Baja*, un amplio recorrido por las tierras andaluzas del cante, centrándose, al igual que *Demófilo*, en el triángulo Sevilla, Huelva-Cádiz, con los Puertos, para mostrarnos las esencias flamenca de estas tierras bajas. Y recurre al inventario de los cantes, a sus raíces, en el apartado *El Alma de las Canciones* (12), describiendo, con honda sensibilidad, toda la gama de los cantes. Ensalza la *soleá* -entre Manuel Machado y Lorca-:

Moza vestida de luto,
¡Soleá...! ¿A dónde vas...
- Voy a recordarle a un hombre
que la vida es tan fugaz
que no merece la pena
de reír ni de llorar...

Adentrándose en la *siguirilla* (sic) y el martinete, de la mano de *Demófilo*; y al hablar del viejo cantaor, se acuerda de la siguiriya de Silverio:



Y al viejo cantaor las cuerdas del cuello le brincan.
Su voz cavernosa adquiere cantando matices extraños.
Su faz se contrae. Visiones de pasados años
vienen a su mente...

Se extasía con la saeta, esos quejidos en la noche «¡alaridos del alma!», que ascienden «como incienso de fe», en la Semana Santa de Sevilla, y se acerca, fervoroso, a las serranas, con ese pastor «que baja a la ladera / acariciando a su perro / con la mano...». Hay un gran conocimiento del mundo del cante flamenco, en *El Alma de las Canciones*, con un enfoque muy personal y hondo del tema. Además Villalón gustaba de pasearse por Triana, buscando los cantes matrices, en las voces de los viejos gitanos de *La Cava*, entre los alfareros o en *El Zurraque*... Formas distintas de ver y de interpretar el Flamenco antiguo del arrabal del Guadalquivir. También recorrió, reflejándolo en sus coplas y cantares, la Sierra Morena, entre bandidos *generosos*; la Sierra de Cádiz -Jimena, Benaocaz-, llegando hasta Sanlúcar de Barrameda, San Roque y el mismo Estrecho de Gibraltar... ¡Toda nuestra geografía cantaora! Y en su caballo lunar se adentró por la campiña de Ecija, Carmona, Utrera y Lebrija, recreando el cante popular de trilla, como se ve en esta letra, del libro *Andalucía La Baja*, con un título tan sugerente: *Las Eras*, que bien pudo cantar el propio Pepe Marchena:

Arre yegüita torda
campanillera
a la hija del amo
¡quién la cojiera!
con este zurriago
y esta collera...!

González Climent define a Villalón como «arquetipo del andaluz-flamenco», por su sentimiento dialectal y su jondura dramática, y también por su sincera, natural alegría. Por ello, Camarón, se arranca por bulerías, para interpretar, con el misterio de su voz de siglos, el poema *Bahía de Cádiz*, perteneciente a *Romances del 800*:

Esteros de Santi Petri,
Salinas de San Fernando,
espejo de sol y sal,
donde se duermen los barcos.

¡Islas del Guadalquivir! (bis)
¡Donde se fueron los moros
que no se quisieron ir!... (13).

También Calixto Sánchez, gran difusor de la poesía de Villalón, con su voz intensa, emocionada, grabó el romance *Agarrada a los barrotes* -cantes de galeras-, de la serie *El Alma de las Canciones*.



Pionera en divulgar la poesía villaloriana fue la racial rapsoda gitana Gabriela Ortega, que también cantaba con jondura. Así lo demuestra, en el poema *Garrochistas*, donde se arranca por *soleá*:

Venta vieja de Eritaña,
la cola de mi caballo
dos toros negros peinaban...,

para seguir recitando, con un fondo de soleares y siguiiriyas:

Mi caballo se ha cansado.
Mi caballo el marismeño,
que no le teme a los toros
ni a los jinetes de acero.

Por la madrugada,
música de esquilas y espuelas,
garrochas
cruzadas...(14).

Redactor jefe de *Mediodía* y autor del manifiesto estético de la Revista, en 1926, un año antes del centenario de Góngora y anticipo de la *Generación del 27*; discípulo de Guillén, en la Universidad de Sevilla, y amigo de Lorca, Villalón, Aleixandre y Cernuda, fue el palaciego JOAQUÍN ROMERO MURUBE (1904-1968), (15). Romero Murube fue como su admirado José M^a Izquierdo, espejo del alma de Sevilla, fundiendo tierra y canción, en sus soledades íntimas. Fue un escritor de «mucha hondura», al decir de su también amigo Gerardo Diego. Tenía la tristeza árabe en sus ojos negros, profundos, pero la alegría, a veces, irónica, le brotaba del corazón. Hombre de pueblo, trasplantado al Alcázar árabe de Sevilla, era escéptico, misterioso y puramente sevillano.

Físicamente, Joaquín -que nos distinguió con su amistad-, era un hombre normal, algo tomado de hombros, enjuto, con esos ojos negros, grandes, como un árabe andaluz, y de nariz aguileña y entrada en las sienas. Tenía buen porte en el andar lento, seguro, por las callejuelas estrechas del Barrio de Santa Cruz, y un aire místico, pausado en el hablar y en el decir. Hombre muy sensible y apasionado. Hablaba en silencios, por entre los jardines del Alcázar, donde fue su *alcaide mayor*. Recuerdo aquel mediodía primaveral del año 65, en que nos regaló, con original dedicatoria, su delicado libro interior, de andalucismo sincero: *Canción del Amante Andaluz. Poesías* (Barcelona, 1943), donde encuentro influencias lorquianas y un gran amor, apasionado amor, por los jardines. Evocando a Federico y a Sánchez Mejías. Coplas canciones y romances -esencias neopopularistas- conforman este profundo poemario andaluz, con mucha filosofía de la tierra. Sólo permanece la caricia -la levedad de la caricia- del tacto del amor, entre soledades de jazmines. Versos de arte mayor y menor conjuntados en el sentimiento, en la expresión, de la mejor poesía popular y clásica de Sevilla.



Joaquín ya había sentido la emoción del Flamenco, cuando muy niño, en la finca que el padre poseía en su pueblo marismeño de Los Palacios, escuchó cantar -¡nada menos, que a Don Antonio Chacón! en el jardín de *La Huerta*. Nos lo cuenta, en su libro en prosa, *Los Cielos que Perdimos* (1964): «...Don Antonio Chacón cantaba Malagueñas en el patio de casa mientras yo leía el Catón...». También en este libro, en la línea lorquiana, habla del *duende*, de los duendes de Andalucía, expresados tanto en los ojos de las mujeres andaluzas, como en los pueblos blancos de Cádiz, o en los *adentros* de algunas saetas..., algo que sólo se puede decir cantando, porque «la materialidad de la saeta es un escalofrío con prisa que va desde los labios de quien la dice, a la magnitud inconmensurable de Dios...». Y estudia Joaquín Romero la saeta, aunque ya la había analizado en su opúsculo *Dios en la Ciudad* (1934). Y amigo de Falla (16) y de Lorca, nos dejó, así mismo, sus versiones y sus visiones, del famoso *Concurso de Cante Jondo*, de Granada en sus *Memoriales y Divagaciones* (1950).

Y en su citado libro *Sevilla en los labios*, donde Joaquín muestra su fidelidad a *Mediodía*, aparece, en una parte del mismo un artículo dedicado a *La Danza Andaluza* «(que en 1934 declaraba como obra de próxima publicación) (17). En la introducción interpreta su sentido de un modo general, en forma de hipótesis, para comenzar un estudio y clasificación de las especies de danza». El texto va dedicado «A don Manuel de Falla», su gran amigo.

También demostró su admiración por *La Argentinita* y por su hermana *Pilar López*, a las que vio bailar en varias ocasiones, especialmente, en una noche memorable de la década de los 50 en el Patio del Alcázar sevillano. A la gran bailarina y bailaora dedicó un intenso artículo, en 1957, titulado *Pilar López y la Danza Española*, pleno de evocaciones, ya que en su juventud admiró a Dora *La Cordobesita*, Custodia Romero, *La Venus de Bronce* y a Carmen Vargas. A Pilar la vio en *El Kursaal*, de Sevilla, hacia 1923, casi una niña, pero tenía «esa precocidad física, ese destino vocacional que ya hacía de ella algo que no era lo normal de aquel escenario. Era una definición clásica que se vestía de bailarina española y que no encontraba nunca el sitio adecuado que su belleza y su arte demandaban. Luego, el magisterio fraterno y el sabio desarrollo de las vocaciones, complementaron la obra de perfección sin tacha, y encontró su sitio: Todos y los mejores escenarios del mundo...»(18).

Pero, en verdad, donde Romero Murube aporta sus conocimientos al mundo flamenco es en el ensayo, muy personal, *Cante Hondo y Cante flamenco*, incluido en el citado libro *Los Cielos que Perdimos*, donde, siguiendo, tal vez, las marcadas directrices de José Carlos de Luna (19), hace una tajante diferencia -teoría hoy, desfasada-, entre los dos Cantes (?). Habla, asimismo, de la obra de Ricardo Molina: *Mundo y Formas de Cante Flamenco*, que califica de *magnífico*, aunque nos comulge con sus ideas del cante gitano-andaluz. He aquí el texto de Joaquín Romero Murube, y saquemos nuestras conclusiones:



CANTE HONDO Y CANTE FLAMENCO

«Hace ya cerca de cuarenta años, alguien tan autorizado en la música universal y particularmente en la andaluza como don Manuel de Falla, al organizar el primer concurso de cante popular andaluz, en Granada, le llamó «Concurso de Cante Hondo» (sic). Con esta apelación de «cante hondo» suprimía radicalmente el confusionismo de límites y escuelas que pudiera sobrevenir de otro concepto que ya entonces complicaba la nomenclatura de esta materia: «cante flamenco».

El «cante hondo» era el cante popular y espontáneo de Andalucía, sometido al rigor de un canon inmutable, a la severidad académica de unas líneas constructivas intangibles, que admitían más libertad expresiva que aquellas que dimanaban de la personal versión del ejecutante, sin que nunca se alterase el rigor marmóreo de sus cánones de origen. Existía el mundo de las «soleares», existía el mundo de las «alegrías», existía la liturgia de las «seguidillas» (sic), el mundo vario y diferenciado de todo el cante hondo, en el cual, si había una calificación, más atañía al volumen y calidad de sus sentimientos, que al de su extrema manifestación. Y de ahí, dentro de lo «hondo», el «cante chico» y el «cante grande». (Muy mucho después de escritas estas líneas conocemos el magnífico libro de Ricardo Molina y Antonio Mairena) *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1963, al que se puede añadir el del mismo Ricardo Molina *Misterios del Arte Flamenco*, ed. Sagitario S.A., Barcelona, 1967) que opinan distintamente de cuanto aquí se dice de referencia a la apelación del cante popular andaluz. Con toda la experiencia y fuerza argumental que Molina acarrea para sus decisiones, nosotros gustamos más de la denominación de «cante hondo» que de la de «cante flamenco».

Pues en aquel concurso de Granada, refrendado por las más altas autoridades del arte español, se incluyeron las saetas, entre los grandes del cante «hondo».

Han pasado ya muchos años y nada como el tiempo para aclarar las cuestiones. El cante hondo ha quedado recluido a la aristocracia (20) y -empleamos esta palabra en su aceptación más estricta, de selección, de calidad- (1964). El cante hondo, difícil y caro como todo lo bueno, ha quedado reducido a la competencia y cultivo de unos grupos selectísimos, que huyen con su tesoro a esas soledades expresivas donde nada puede manchar su pureza, ni las incompetencias de los profanos, ni las equivocaciones de los públicos. Se oye cante hondo de verdad alguna vez al año. Y en cambio, cante flamenco, o cosa así, lo oímos todos los días. (Y se adentra en la Saeta y la define).

Sí; cante hondo en la saeta. Pero, ¿qué hondura? La más inmensa. La que no admite ni medida ni cálculo humano. Es la hondura de una lágrima, es la hondura de una espina clavada en la sien de la bondad; es la hondura del sentimiento religioso que une, a través del hombre con la grandiosidad infinita del amor de Dios (21). Y sólo un pueblo como el andaluz había de saber encontrar ese tono y esa palabra sencilla, esta manera de hablar con el que



agoniza. Cante hondo el de la saeta, pero con una hondura que va y vuela en parábola de grito y alma desgarrada, desde la profundidad del corazón creyente, al dolor de un Jesús enclavado o de una Virgen atribulada.

Pues sí; el tiempo ha ido aclarando algunos problemas. Mientras el *cante hondo* se recluye cada día más en la pureza de su inmutable academicismo, lo *flamenco* prolifera con tal abundancia y empacho, que ya ha roto los límites de su nativa geografía. Y más flamencos hay hoy en la calle Escudillers de Barcelona, o en la de Echegaray de Madrid (21), que en las propias aceras de La Alameda sevillana, o en los rincones de Triana, Morón o Jerez de la Frontera.

Gusta a la muchedumbre. Si el *cante hondo es la aristocracia del cante*, el *cante flamenco* es la populocracia revistera y cinematográfica de nuestro momento. Porque ocurre que es tan alta e intensa la esencia de lo hondo, que una leve gota de él, un simple roce, como en concentradísimo perfume, basta para que cualquier tono o cancioncilla lleve su duende y desgarro peculiar de puro estilo

Y así vemos como por la maestría de ciertas artistas que saben más que Briján, hasta una copla mejicana como el «cordón de no sé qué corpiño»(23) puede llevar inoculada una esencia honda, robada al cante de nuestras tierras.

«Con toda esta divagación popular en la que yo quería entrar con tanto cuidado, arribamos por fin a algo definitivo. Lo *aflamencado* es el oropel, la bisutería falsa y de relumbrón, en orden al *cante* que es el diamante eterno de purísimos quilates, la perla de oriente impar e inimitable. Y entre estas perlas, la saeta de Andalucía»(24).

Sinceramente flamenco fue, también, el benjamín de *Mediodía*, el entrañable poeta y prosista MANUEL DÍEZ-CRESPO (1911-1994), que nos distinguió con su clara amistad. DÍEZ-CRESPO, con su cara bondadosa, su frente amplia, y unos ojos entristecidos por tantas y tantas cosas vitales y sociales; generoso siempre, marcadamente religioso -del Cristo de Pasión montañésino-, amigo fiel y fino epistológrafo -con esa letra grande, dispersa y aún difícil-, llevaba dentro de sí una especie de condena angustiosa «a no poder disfrutar de la más mínima esencialidad», lo que fue peor que «estar erradicado en el mismísimo infierno. De ahí nace el cante jondo; de ese hombre consciente de su realidad radical».

Devoto de sus profesores en la Universidad hispalense, Pedro Salinas y, especialmente de Jorge Guillén -siendo entrañable amigo suyo y seguidor de su poética-, ingresó en 1932 en el grupo *Melodía*. Marcha a Madrid, y se relaciona con Valle Inclán, Benavente, Gómez de la Serna, García Lorca y los Quinteros, de cuyo teatro andaluz fue un gran defensor. También, en la madrileña «Cervecería Correos» asistía, todas las noches, a la tertulia -con tintes flamencos- de Lorca, junto con Pablo Neruda, el pintor José Caballero y Luis Rosales. A través de DÍEZ-CRESPO, conoció Romero Murube a García Lorca, invitándole a pasar una Semana Santa -que fue inolvidable y fecunda para el poeta de Granada-, en el Alcázar de Sevilla. Fue en la primavera de 1932. Federico llegó para pasar solamente la semana y estuvo todo un mes en la Ciudad del Guadalquivir. En el Alcázar árabe leía poemas, cantaba,



tocaba el piano y dio su célebre conferencia, sobre el *Cante Jondo*, invitado por el Comité de Cooperación Intelectual», a las cinco y media de la tarde, en el Salón Imperial de la calle de las Sierpes. El jueves, día 31, se obsequió al poeta, con un vino en honor, en El Ateneo sevillano.

Ya estaba Federico íntimamente vinculado a Sevilla, a la que inmortalizará en sus poemas. Mientras tanto, DÍEZ-CRESPO se asienta, definitivamente en Madrid, en la calle del Conde de Peñalver, número 29 -donde fallecerá-, relacionándose con Baroja, Zuloaga, Dámaso Alonso, Dionisio Ridruejo y Manuel Machado, dedicándose a la crítica teatral. Desde Madrid, sentía la nostalgia sevillana, plasmándolo en hermosos y sentidos artículos en el diario «ABC», sección de Andalucía, titulada *Diván Meridional*, citándose con la Ciudad, cada primavera, para salir de penitente en la Hermandad de Pasión.

La poesía de DÍEZ-CRESPO, de un leve alado romanticismo andaluz, tiene influencias de Bécquer y de Cernuda, superando posteriormente el inicial surrealismo o *superrealismo*, como a él le gustaba decirme en sus cartas. Se acercó, asimismo, al poema tradicional, cultivando, además, la poesía elegíaca.

DÍEZ-CRESPO, con Villalón y Romero Murube son los poetas más *universales* de *Mediodía*.

Dos textos inéditos sobre el tema flamenco, conservamos en nuestro Archivo de DÍEZ-CRESPO. El primero es una interesantísima y cariñosa carta -como todas las que me envió-, fechada en «Madrid 1-VIII-88», donde me habla de la afición flamenca de los jóvenes de *Mediodía*, de sus cantaores predilectos y de sus incursiones nocturnas por *El Novedades* y *El Kursaal*, de Sevilla, en los intensos años treinta, incluso nos llega a definir el Cante. El segundo -continuación de la carta- es una divagación íntima, personal, sobre *El Alma «Jonda»*. «Los de *Mediodía*» -me dice- supieron mucho de cante *Jondo*. Nos gustaba *El Gloria*, Tomás Pavón, *La Niña de los Peines*. Pepe Pinto, Vallejo y el pintoresco cantaor surrealista Centeno: el de la saeta que decía, «Tronco de nuestra Santa Madre Iglesia, santa... y árbol del paraíso». Yo fui amigo de *La Niña de los Peines*, aquel monstruo que cantaba despeinándose el alma, y bebiendo Cazalla para «barnizar» su garganta de musgo y plata... Fui amigo de Pepe Pinto, de Caracol; no conocí a Manuel Torre, pero si te puedo contar que un viernes Santo a la 9 de la mañana, cuando pasaba La Macarena por La Encarnación, cantó desde un balcón de la casa de Don Eduardo Mihura una saeta por siguiirya gitana y fue el revuelo tan grande, que un grupo de oyentes, como locos, entraron en la recova del mercado, cogieron unas palomas y las soltaron, en la mayor gloria de La Esperanza y de Manuel Torre(25), que como sabes tenía *tronco de Faraón*(26).

«Manolo Caracol fue un buen cantaor cuyo fandango es importante. Como sabes, ganó el Concurso que organizó Falla el año 1922 en Granada, con Zuloaga y Lorca. La saeta por siguiirya gitana de *El Gloria* era muy buena. ¿Sabes quién era un gran aficionado al flamenco y organizaba en Madrid «juergas» íntimas con cantaores y guitarristas, y lloraba; Pues era Luis Ortiz Muñoz cuando era subsecretario de Educación Popular(27). Yo asistí a algu-



nas. El «organizador» era Perico «El del Lunar», padre. La saeta de *La Niña de La Alfalfa* fue extraordinaria y única. Nosotros no íbamos a ningún Café-Cantante, pues desde la desaparición de *El Novedades* en la calle de la Plata, esquina a La Campana, no había más que algunos de escasa importancia. A Jorge Guillén no le importaba apenas el flamenco. A nosotros nos gustaba el auténtico. Y frecuentábamos *El Kursaal*, *Variedades* y *El Olimpia*, en donde había todas las noches cuadro flamenco. En *El Kursaal* estuvieron *La Malena*, *La Macarrona* y el bailarín Ortega ¡Y Pilar López!

«A la última gran juerga que yo asistí en Sevilla fue allá por el año 50, un Sábado de Gloria, con tu amigo Pascual Aparicio(28), al que le puedes preguntar si lo recuerda. A las 12 de la noche de un Sábado de Gloria, en el Bar de Pinto, en el sótano(29), cerrado el bar por amistad con Pascual, se organizó un juergazo con *La Niña de los Peines* que cantó y hasta bailó; *El Gallina*, un hijo de Manuel Torre que bailaba muy bien, o otros más. Aquella fue inolvidable. Sobre todo, por la autenticidad del espectáculo.

«El flamenco en los años diez y veinte en Sevilla, no era muy aristocrático. Se celebraban sus juerguecitas, mal vistas, en reservados como *La Sacristía*, en La Alameda.

Un día actué yo en Radio Nacional, años 50, con Pastora Pavón y *El Pinto*. Era un día de Julio, y el calor era agobiante; dijo Pastora:» Y ahora le voy a cantar a ustedes una bulerías desde las calderas de Pedro Botero».

Del 27, el más flamenco fue Lorca. De esto lo sabes tú todo.

«Romero Murube sabía también mucho de flamenco. A mí me encanta. Pero hoy no me interesa ninguno. Les falta eso que hemos venido a llamar «el duende». En Madrid hay más locales de flamenco que nunca, ¡No me interesa ninguno!

«Sin embargo, el cante jondo me gusta con pasión. Creo que es uno de los más grandes y misteriosos acontecimientos artísticos del mundo. Y el caso es que sólo tiene, en verdad, poco mas de un siglo.

¡Cómo es posible que sólo teniendo poco más de un siglo, el verdadero cante, la debla, la toná, el polo, la caña, parece que se pierden en la «noche de los tiempos»? ¡Cuánto me hubiera gustado la soleá de *La Serneta! La Niña de los Peines* la cantaba muy bien...

«¡Ah, y por supuesto, Villalón era un buen conocedor del flamenco.

«Te abraza, Manuel DÍEZ-CRESPO (firmado).

El segundo texto, continuación de la espistola, es una lírica definición de EL ALMA «JONDA»

«Tiene el cante flamenco, el verdadero «cante jondo», sus raíces en lo más profundo de la tierra andaluza. Tiene la nostalgia de ese Paraíso que pudiera ser la tierra andaluza, y, sin embargo, el hombre del campo, no logra poseerla. Esa Andalucía grave, esa Andalucía que tiene sus raíces en lo más profundo de la tierra y su alma en los más altos cielos, es lo que el hombre del Sur no logra vivir. Por eso, ante tan dramática ausencia, sale el cante jondo, ese cante que estremece las entrañas de la tierra. Tierra azul, tierra verde, tierra blanca, tierra de misteriosa suerte, tierra que canta su dramatismo y lo resume en una siguiriya, en una soleá, en una debla, en una burlona bulería». M. Díez-Crespo (firmado).

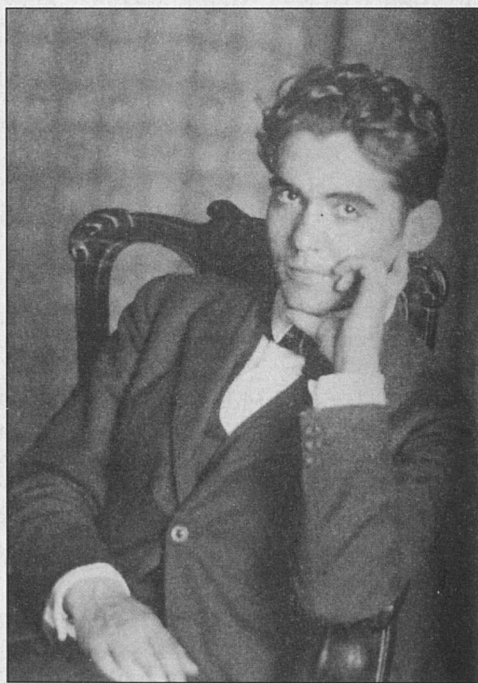


NOTAS

- 1) Vid. mi libro: *Antonio Machado y Alvarez, «Demófilo». -Vida y Obra del Primer Flamencólogo Español.*- Madrid, Ed. «Cinterco», 1991; 341 págs.
- 2) C. y P. Caba: *Andalucía: Su comunismo y su cante jondo (Tentativa de interpretación).*- Madrid, Biblioteca Atlántico, 1993; 303 págs.
- 3) B. Infante: *Origen de lo flamenco y Secreto del Cante Jondo (1929-1933).*- Sevilla. Edic. de la Consejería de Cultura de La Junta de Andalucía, 1980; 203 págs. (En este recuperado *Inédito*, ri de B. Infante homenaje a *Demófilo*).
- 4) A. González Climent: *Antología de Poesía Flamenca.*- Madrid, Escelicer S.A., 1961; pág. 25 y ss.
- 5) J. Romero Murube, en el *Prólogo* de las *Poesías* de A. Collantes de Terán.- Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, 1949; pág. 16.
- 6) F. García Lorca: *Poemas del Cante Jondo.*- Madrid, C.I.A.P., 1931; pág. 95.
- 7) Félix Granda: *García Lorca y el Flamenco*, en el libro *Estelas, Laberintos, Nuevas Sendas. Unamuno, Valle Inclán. García Lorca. La Guerra Civil.*- Barcelona, Anthropos. Edit. del Hombre, 1988; págs. 321-343.
- 8) Rafael Alberti: *La Arboleda Perdida.*- Círculo de Lectores, 1975; págs. 236-238. Alberti, la noche en que murió su padre en la hondura de su pena, compuso su primer verso, intento de siguiriya; pág. 127.
- 9) Daniéle Musacchio: *La Revista Mediodía de Sevilla.*- Universidad de Sevilla, 1980; 218 págs.
- 10) Jacques Issorel: *Fernando Villalón ou la Rebellion de l'automne.*- Universidad de Perpignan (Francia), 1988; 736 págs. (Esta magnífica obra necesita una urgente traducción al castellano).
- 11) J. Issorel: Opús. cit., En el capítulo III, al estudiar este gran hispanista de serie de *El Alma de Las Canciones*, analiza, con gran conocimiento, el tema del Cante Flamenco en M. Machado; Lorca y Villalón, así como el flamenco en la poesía del poeta-ganadero. Págs. 124-162. Interesantísimo.
- 12) J. Issorel: *F. Villalón Obras (Poesía y Prosa).* Edición de---.- Madrid, Trieste, 1987; 265 págs. Todas las citas poéticas las tomaremos de esta edición. Pág. 123 y otras.
- 13) Camarón de La Isla: *Bahía de Cádiz* (F. Villalón-Ricardo Pachón)- 7166036/ SMASH.- Fonogram, S.A., 1979. (Cara B).
- 14) *Garrochistas*, de Fernando Villalón. Recitado y cantado por Gabriela Ortega. (Elepé PHILIPS- 6328020- Impreso en España/ Distribuido por Fonogram, S.A.- Gráf. FOCO, S.A. (Madrid).
- 15) Joaquín Romero Murube: *Verso y Prosa/ Prólogo y Selección/ De/ Francisco López Estrada.*- Edic. de Homenaje al autor.- Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, 1971; 303 págs. Todas las citas las haremos por este antológico libro, más asequibles al lector.
- 16) Sobre la amistad de Romero Murube con Falla, vid. mi artículo: *Manuel de Falla a través de cuatro visiones líricas y una carta inédita.* Publicado en la Rev. *Cuadernos Hispanoamericanos.*- Madrid (Diciembre 1988).- Núm. 462; págs. 103-108.
- 17) El libro no llegó a publicarse. Si publicó varios artículos sueltos sobre el tema, en diarios y revistas de Sevilla.
- 18) J. Romero Murube: *Pilar López y la Danza Española*, en la Rev. *La Feria de Sevilla.*- Nº. XI- Año 1957; s/p.



- 19) José Carlos de Luna: *De Cante Grande y Cante Chico*. Madrid, Cénit, 1935; 196 págs.
- 20) Escribía Joaquín en 1964, en plena dictadura. Tenía miedo, tal vez, ya que era funcionario municipal. Le faltó, aquí, valentía, a nuestro juicio.
- 21) Sigue Joaquín divagando sobre la saeta, a la que dignifica como *cante jondo*, *Cante grande*. Precisamente, abundando en el tema, titula los siguientes artículos: *La Letra de la Saeta*. *El Duende de la Saeta*. *Altitud Sideral de la Saeta* y *Pureza de Expresión*. Págs. 281-285, del citado libro del Prof. López Estrada.
- 22) Rebaja a «lo flamenco» a los *Barrios Chinos* de ambas ciudades.
- 23) Se refiere a la canción de Guerrero y Castellanos: *El Cordón de mi Corpiño*, que popularizó, por estos años, la gran artista Antoñita Moreno.
- 24) J. Romero Murube: Págs. 279-281, del citado libro de López Estrada.
- 25) Manuel Torre (1878-1933) fue cantaor predilecto de los *Poetas del 27*, que le elogiaron en versos y prosas. El sevillano Juan Sierra, miembro de *Mediodía*, le dedicó un antológico soneto, en alejandrinos, titulado *A Manuel Torre por una saeta que le cantó a La Macarena en Calle Feria*, recogido en su libro: *Alamo y Cedro*.- Sevilla, Renacimiento, 1982; pág. 43.
- 26) Se refiere a la honda expresión lorquiana.
- 27) Luis Ortiz Muñoz, sevillano (1905-1975). Catedrático de Latín, franquista y semanasertero. Censuró a Villalón, por castizo, y a Cernuda, por homosexual, en carta dirigida al poeta Rafael Porlán.
- 28) Don Pascual Aparicio fue un caballero sevillano, Presidente del Real Betis y asistente a la Tertulia de mi maestro, Don Santiago Montoto, en *La Punta del Diamante*.
- 29) Vid. mi artículo:



Federico García Lorca



HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO SALVADAS DEL OLVIDO

ANTONIO CHACÓN Y EL «CANTE ANDALUZ»

MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO



Los «ayes» del *cante* andaluz han perdido, con la muerte de Antonio Chacón, una de sus mejores gargantas. Y cuidado con aplicar al viejo artista que acaba de morir un adjetivo que suele atribuirse en casos parecidos. El «último» romántico. El «último» bohemio... Chacón no era evidentemente, el «último» *cantaor*. Le sobreviven otros varios sacerdotes de este culto: tan decaído como se quiera, pero aún subsistente. Otros «cantaores» cuidarán de que el «cante» andaluz no muera. Otros embajadores de ese sombrío y contradictorio reino de la Pena...

Cuidado también con confundir estos conceptos harto diferentes: *cante jondo*, *cante flamenco*. Ambos florecen bajo el mismo cielo andaluz, entre los mismos ríos Genil y Guadalquivir... Pero ¡con qué diversas características...! Distingue las dos especies del *cante* popular de Andalucía quien puede y sabe: el maestro Manuel de Falla, príncipe de la música contemporánea, con trono especialmente asentado en el corazón inmarcesible de la Bética. Con motivo del famoso concurso de 1922, la teoría -nada menos que una teoría- del maestro Falla quedó recogida en el folleto que, dando la vuelta al mundo, sirvió de propaganda al certamen granadino. Porque fue precisamente en Granada donde se reunieron los concursantes del «*cante jondo*» una noche de incipiente verano, para ver qué «¡ay!» salía de más profundo y subía más arriba, hacia las estrellas estupefactas.

El cronista guarda recuerdo imborrable de aquella velada, en que la Alhambra ofreció, como escenario el maravilloso acuerdo de todas sus seducciones: frondas, fragancias, silencios profundos, melancolía dispersa de pájaros y fuentes, claro de luna, auténticamente romántico. Recuerdo, uno por uno, a los «cantaores» y a las «cantaoras». El «Caracol», el «Niño de



Huerva», «Yerbabuena», «la Gazpacha», Carmen Salinas, el viejo Bermúdez, «Tenazas»... Cerca de ellos andaba Antonio Chacón. Pero no como un concursante más, sino como un Jurado, aureolada de eximia autoridad su redonda y calva cabeza.

* * *

Decíamos que... ¡Ah, sí! Decíamos que es menester distinguir el cante «jondo» y el cante flamenco. Hacemos la divisoria mediante conceptos del maestro Falla y de Federico García Lorca, que, además de gran poeta, es gran «folklorista». Hay que buscar el origen del cante «jondo» en los primitivos sistemas musicales de la India, y el del flamenco mucho más cerca, en el siglo XVIII, como un resultado de la degeneración del primero. El cante «jondo», pues, es un balbuceo, una emisión más alta o más baja de la voz: «una maravillosa ondulación bucal -dice García Lorca-, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos». El cante flamenco, por lo contrario, procede por saltos: tiene un ritmo seguro y nació cuando ya hacia siglos que Guido d'Arezzo había dado nombre a las notas.

El cante «jondo» que es el más viejo de todos los cantos populares de Europa, ofrece su tipo más genuino en la «siguiriya» gitana, de la que derivan, con caracteres filiales o simplemente variantes, otras varias composiciones: algunas, casi desaparecidas ya, o perdidas del todo. la «caña», la «playera», la «debla», la «toná»... Otras que se conservan todavía: la «soleá», el «polo», el «martinete», la «carcelera»... Las especies del cante flamenco son la «malagueña», la «granadina», la «rondeña», la «petenera»... El conocedor del «cante» andaluz las distingue perfectamente. Pero también sabrá diferenciarlas cualquier espíritu sensible si atiende a la calidad de su propia emoción. La del cante «jondo» le traslada a un mundo insospechable de fuerza y dolor, desgarrado por un grito que tiene mucho del viento o del fuego o del agua en libertad. Fuerza de la Naturaleza, en suma. El canto flamenco es al revés: gana el oído y el corazón con florituras y filigranas, en cierto modo académicas. De aquí que el cante flamenco pueda ser -y es- número de «varietés». Al revés del cante «jondo», recoleto del alma andaluza, raramente descubierto o revelado: fuerza oculta, patetismo espontáneo, oro escondido. Naturaleza más que Arte...

* * *

Refiriéndose a una canción escuchada en el Albaicín ha escrito Andrés Gide, el maravilloso escritor francés: «Nada después, ni siquiera los cantos de Egipto, ha sabido herir lugar más secreto de mi corazón. Por volver a oírlo, hubiese atravesado tres Españas...» Setenta, ochenta años antes, otro extranjero experimentaba análoga impresión en trance idéntico. La impresión se repatrió con él, e informó su propia obra musical, trascendiendo a la de sus discípulos. Aludo al ruso Glynka. «Ni la música nueva sería lo que es -ha



dicho Falla-, ni la orquesta moderna sonaría del modo que suena, de no haber existido la influencia del *cante jondo*.»

Falto yo de autoridad para insistir en este aspecto de la cuestión, que cae por fuera de mi habitual miradero literario, me atenderé a comentar, aunque sea ligeramente, la letra del «cante: poemas de un interés fundamental. Están recogidos y ordenados en colecciones y cancioneros, que los salvan de un posible olvido en el alma del pueblo; desde aquella «colección» que publicó hacia 1805 un cierto señor Zamacola, hasta trabajos más rigurosos en cuanto a procedimientos científicos, de Machado Álvarez, Schuchardt y Rodríguez Marín, sin olvidar a Fernán-Caballero, Lafuente, Alcántara y Guichot.

En la valoración estética de los cantares andaluces, no creo que haya discrepancia posible: hoy, menos que nunca. La moda de los «hai-kais» y el gusto por los poemas breves -esquemas de una emoción apenas desarrollada, pero suficiente de intensidad para compensar limitaciones de extensión-, significan algo así como el retorno de la poesía sabia a las fuentes primitivas, ingenuas, genuinas, de la inspiración. La lírica presente, en alguna de sus direcciones más típicas, canoniza la brevedad expresiva y cifra todo su empeño en henchir las palabras con la mayor suma de alusiones trascendentales, tendiendo a lograr los máximos efectos patéticos en virtud de mínimos recursos, cifrados a veces en una sola imagen, en metáfora única. Y en orden al acierto metafórico, a la imagen justa y bella, a la intención compendiosa, no cabe concebir creación literaria que supere a nuestra canción popular.

No creo que nadie dé a esto de «popular» sentido distinto al que realmente tiene. Al decir «canción popular» no quiere darse a entender que el pueblo, congregado, como en los fueros, «a campana tañida», la haya creado; porque el pueblo, en calidad de órgano corporativo de creación artística o literaria, no existe. Sino que fue creado el cantar por un poeta anónimo e iletrado, pero bien individualizado en su entidad física y personal. Es de presumir que si ese poeta iletrado y anónimo llegase a cultivar su espíritu, acertaría a escribir versos de más complicado mecanismo, toda vez que para ello contaría con la prenda primaria y esencial: inspiración, numen, «quid divinum». Pero acaso lo que ganase en sabiduría y técnica lo perdiese en espontaneidad y aroma. El poeta popular es un poeta elemental: de aquí el sentido profundo y ampliamente humano de sus composiciones. Venga de donde venga -playa o serranía, presidio o reja florida-, todas nos arrebatan y seducen.

Los poetas que pudiéramos llamar profesionales han escrito cantares y coplas que han solido fracasar. El «pastiche» a este respecto es de difícil disimulo. Los pequeños poemas del pueblo no pueden elaborarse en un gabinete. Más a veces se hallan verdaderos aciertos: los nombres de Ferrán, por ejemplo, o de Alfonso Tovar, hacen patente la posibilidad de un artificio victorioso.

Paseando un día por las afueras de un pueblo andaluz -caserío enjabelgado, doradas piedras del Renacimiento, olivos verde plata-. oí una «soleá» que me impresionó hondamente, y que anoté en mi corazón. La cantaba una muchacha pálida y morena, que me hizo recordar otra copla: «...delgadita de cintura -como junco de ribera». La que ella entonó era ésta:



Dijo a la lengua el suspiro:
Échate a buscar palabras
que digan lo que yo digo...

Pues bien: andando el tiempo, yo hallé estos versos en lo «Cantares e impresiones» de Enrique Paradas. El alma popular los había prohijado, sin modificarlos un ápice. Porque ocurre, en ocasiones, que el pueblo introduce variantes que mejoran el texto. Y entonces sí que cabe hablar de colaboración popular. Hay muchos ejemplos. En algún lugar he leído la suerte de una copla de Ventura Ruíz de Aguilera. El poeta escribió:

El día que tú naciste
cayó un pedazo de cielo:
cuando mueras y allá subas,
se tapará el agujero.

El pueblo modificó los dos últimos versos de esta forma:

Hasta que tú no te mueras,
no se tapará el agujero...

Estas citas, puramente incidentales, nos ponen en camino de otras que pueden dar al lector la emoción poética de unas cuantas muestras, escogidas al azar. He aquí una que vale por todo un drama. El asunto y los tipos esenciales quedan perfectamente dibujados con una situación cabal:

A mi puerta has de llamar,
y no he de salir a abrir,
y me has de sentir llorar.

Pero es mejor que los cantares hablen por sí, sin comentario oficioso al margen:

Peregrino: tú que andas,
si por el mundo la encuentras,
dile que yo la perdono,
pero que no quiero verla.

Me quitaron de quererte,
pero «m'han» dejaíto libre
los ojos para mirarte.

Mis fatigas son mortales,
¡Me encuentro en un camino
con dos «vereas» iguales!



Si fuera rayo de luna,
por tu ventana colara,
«p'andando» muy despacito,
llenar de plata tu cara.

Una cruz llevas al pecho
«engarzá» en oro y marfil.
Déjame abrazarme a ella,
o crucificame allí.

Yo doy suspiros al aire.
¡Ay pobrecita de mí,
que no los recoge nadie...!

Yo me enamoré del aire,
del aire de una mujer.
Como la mujer es aire,
en el aire me quedé...

Y tantas, tantas, tantísimas más...

* * *

El reino que dominaba Antonio Chacón era más bien el del cante flamenco. Su forzado profesionalismo fue causa de las preferencias a que se entregó el «cantaor» que acaba de morir. «Cantaor» en el aire confinado del «colmao», de la «juerga» más o menos de rumbo, de la fiesta aristocrática. Y precisamente por que Chacón tuvo a Madrid por sede de sus más continuados triunfos artísticos, es por lo que en el repertorio de Chacón culminan los llamados «caracoles», variedad curiosa de cante andaluz. Cante andaluz... a la madrileña. «Encontraron los «caracoles» en la alegría del pueblo madrileño -ha escrito José Carlos de Luna, perito en la materia- una acogida cariñosa, y tantas letra de allí cantaron a su *son*, que hubo quien las creyó de nacimiento *gato*. Tan bien se acopló a su garbo la calle de Atocha, la reluciente calle de Alcalá, las fuentes tradicionales de la Cibeles y la Alcachofa, el café de la Unión...»

Pero lo mejor es transcribir la letra de uno de esos «caracoles» re-creados por Chacón. Oírsele era tanto como tomarle el pulso a una época ya muy distante:

¡Vámonos! ¡Vámonos!
¡Al café de la Unión!
Donde para Curro Cúchares, el Tato
y Juan León.
¡Eres bonita!
El conocimiento la pasión no quita.



Te quiero yo,
¡Bendita sea la «mare»
que te parió...!

Tiempos lejanos ya, en efecto. Estampas de «La Lidia». Pasodoble «La Giralda». Liquidación de la España isabelina. Juventud garbosa de Antonio Chacón... Chacón mismo ha acabado por desaparecer también. Recíbanle en el Paraíso las sombras augustas del gran Silverio, de Juan Breva, de la Parrala... Coro conmovedor de gente asateadas por el amor, con el corazón en la cabeza.

(De «Cosmópolis». Madrid, 1929/
Ilustraciones originales del artº por A. Durá)



N. de la R.- Melchor Fernández Almagro, autor de este artículo que hemos recuperado de una vieja revista madrileña de finales de los años veinte, llamada «Cosmópolis», nació en Granada, en 1893, y falleció en Madrid, en 1966. Académico de la Historia y de la Lengua., publicó diversas obras, especialmente de tema histórico; ejerciendo la crítica literaria en «ABC» y otras publicaciones. Paisano y amigo personal de Federico García Lorca, quien le cita cariñosamente en algunos de sus escritos, como Melchorito Fernández Almagro.



POESIA

JUAN DE LA PLATA

A PASTORA PAVÓN "LA NIÑA DE LOS PEINES"

En su homenaje nacional, en Córdoba.
Año de 1961.

Oculto y hondo caudal de sangre en pena
emerge de tu voz, antiguo canto;
cauce en delirios tu savia morena,
Guadalquivir de sal, angustia y llanto.

¡Tropel de bulerías te despena!
Tu voz se aviva y calmase su espanto
de grito que reclama, en su condena,
la amarga petenera del quebranto.

¡Pastora de la brava Andalucía!
Tu raza tiene un duende milenario
que clama por tu pena y tu alegría.

De Sevilla hasta Córdoba - soleares
de luto y seguiriyas en rosario -,
navegan por el río tus cantares.

(Del libro "Cantando para adentro". Jerez, 1997.)



RESEÑA

DE LIBROS, DISCOS, CASETES Y DVD DE FLAMENCO

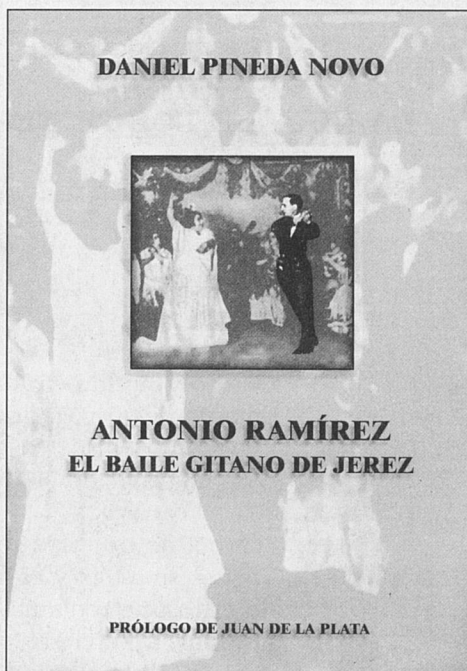
LIBROS

«ANTONIO RAMÍREZ. EL BAILE GITANO DE JEREZ»
POR DANIEL PINEDA NOVO

Editado por el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en colaboración con la Cátedra de Flamencología, el miércoles 22 de junio próximo pasado, fue presentado este libro, al que ha puesto prólogo Juan de la Plata, quien pronunció unas palabras de introducción a dicho acto, siendo el presentador de la obra el rejoneador y caballista, además de escritor y poeta, Angel Peralta Pineda, primo del autor, el coriano Daniel Pineda Novo.

Tras varios años de tenaz investigación en diversos archivos de la provincia de Cádiz, especialmente en el municipal de Jerez, Daniel Pineda ha podido poner en pie la biografía completa de este escurridizo personaje de la época de los cafés cantantes, nacido en Jerez de la Frontera, el 31 de enero de 1879, en la calle Alamos 23, frente a la casa donde un año antes vino al mundo el genial Manuel Torre, y muerto en el Manicomio Provincial gaditano, el 21 de febrero de 1929, a los cincuenta años de edad.

Pineda Novo aporta abundante documentación sobre Antonio Ramírez,



cuyo verdadero nombre era el de Antonio López Clavijo, también conocido por «Ramirito», así como infinidad de datos sobre su familia, su arte, actuaciones y lo que de este singular bailarín gitano se dijo en tiempos pasados, a través de publicaciones y comentarios de otros artistas.

Un trabajo de investigación, muy bien presentado e ilustrado con fotografías de Ramírez y otros artistas de su época, que ha sido muy bien impreso en los talleres gráficos jerezanos de «Al



Andalus» donde se confecciona nuestra Revista.

«LA POESÍA DEL FLAMENCO»
EN LA REVISTA «LITORAL»

Número emblemático de la prestigiosa revista malagueña «Litoral», de poesía, arte y pensamiento, fundada en 1926 por los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, dedicado a la poesía del flamenco, en un apretado volumen de más de trescientas páginas, profusamente ilustrado con fotografías, y dibujos y pinturas de afamadas firmas, que recoge poemas de poetas de la generación del 27 a nuestros días; así como coplas populares de grandes cantaores.

Edición de 2004, puesta al cuidado de Miguel Roperó Núñez y de José Cenizo Jiménez, profesores universitarios y conocidos estudiosos del flamenco, que han conseguido reunir una muy abarcadora muestra de la lírica andaluza, enriquecida con numerosos textos, en verso y prosa, de destacadas firmas; recopilando material ilustrativo y complementario, José Antonio Mesa Toré y Lorenzo Saval. Una obra de equipo la de «Litoral», que ha sido publicada por la Diputación de Málaga, con ayuda de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

¡Lástima que no estén representados en este trabajo todos los que son, aunque si son todos los que están!

El libro, muy bien impreso, en excelente papel cuché y a todo color las ilustraciones, lleva anexo un compacto del cantaor Calixto Sánchez, acompañado a la guitarra por Manolo Franco y Eduardo Rebollar, donde canta letras de José Cenizo por trilleras, nanas, cartageneras, soleá, seguriya, toná y martinete.

«LA ARBOLEDA FLAMENCA DE
ALBERTI»
POR JOSE BLAS VEGA.

Texto del ilustre flamencólogo Blas Vega, publicado a mayor gloria y homenaje del poeta de El Puerto, Rafael Alberti, donde se estudia a lo largo de una treintena de páginas, impresas en Madrid, y en edición numerada de doscientos ejemplares, en papel de bibliófilo, todo lo que significó y significa el flamenco en la obra albertiana, desde los primeros años de su infancia y juventud portuense, en el ámbito familiar; sus primeros poemas, enmarcados en la tradición erudita; las soleares de «Marinero en tierra»; su amistad con Lorca, con Villalón y con Sánchez Mejías; el recuerdo duradero de la conciencia admirable de cantaor y la tremenda personalidad de Manuel Torre(s); las coplas de Cepero o Machado; el flamenco escénico...

Anécdotas, teatro y coplas de guerra; flamenco en el exilio; que le sigue por donde quiera que va, Hispanoamérica, Italia, la voz de Menese y el baile de Gades. «Alberti canta a los flamencos y los flamencos a Alberti», dice el autor. Y la vuelta a España, después del exilio, donde se reencuentra con el flamenco, de la mano del poeta gaditano de Chiclana, Fernando Quiñones, y la evocación de la mítica bailarina de Gades, Telethusa. Todo ello, según Blas Vega, constituiría la «arboleda flamenca» del poeta portuense, tan acertadamente retratado, en su perfil más flamenco, en este breve pero interesante texto.

«EL CAFÉ DE LA LOBA»
POR EUSEBIO RIOJA Y ZAAFRA

Los cafés cantantes y las ventas de La Caleta de Málaga, son estudiados



en este libro por los autores Eusebio Rioja y David Zafra, como una aproximación a su historia y a su ambiente y, sobre todo, con una deslumbrante y atractiva amenidad que hace que el lector se embeba en un texto llano y directo, plagado de datos y citas.

Con ilustraciones del granadino David González «Zaafra», Eusebio Rioja nos ofrece un bien documentado trabajo, en el que nos traslada toda la riqueza documental que ha ido encontrando, alrededor de los cafés de cante y ventas flamencas de su tierra malagueña. Datos, nombres, artistas, reseñas de actuaciones, anécdotas... Todo ello, muy bien apuntalado y respaldado con apéndices y abundantes fuentes bibliográficas, hemerográficas, archivísticas y fonográficas, propias de un historiador de la rigurosidad de Eusebio Rioja, que ha sabido investigar en profundidad y con talento y acierto en tan interesante tema que viene a confirmar, por muchos motivos, ampliamente expuestos en este libro, la definición machadiana de «Málaga cantaora» para la ciudad andaluza, donde tantos cafés cantantes y ventas tuvieron su asiento, desde el emblemático «Café de la Loba», hasta la Venta de La Trini y otras.

Todo ello, con las mejores ilustraciones del pintor Zafra que, aparte de pintar el Café de la Loba, el de Chinitas y las ventas de la Caleta, nos ofrece otras atractivas vistas románticas de Málaga y unos inmejorables retratos de los grandes artistas malagueños y otros que actuaron en dichos lugares, tan evocadoramente descritos por Rioja, como Juan Brevia, El Piyayo, La Parrala, La Trini, Fernanda Antúnez, Chacón, el Cojo de Málaga, Fernando el de Triana, El Nitri, Fosforito, Carmelilla Borbolla y tantos y tantos otros de renombrada fama en la historia de los

cantes y el baile flamenco, dentro y fuera de Málaga.

«LA MADRE Y LA COMPAÑERA
EN LAS COPLAS FLAMENCAS»,
POR JOSE CENIZO JIMENEZ

Auspiciado por la Fundación Machado y muy bien editado por Signatura Ediciones, de Sevilla, nos llega este esclarecedor trabajo del acreditado crítico literario, José Cenizo Jiménez, profesor de la facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, con prólogo del también profesor de dicha Universidad, Miguel Ropero Núñez, sobre el eterno y atractivo tema de «La madre y la compañera en las coplas flamencas».

El autor hace un completo seguimiento temático, desde el amor secreto, reflejado en las coplas populares, a la declaración amorosa, como mensajera del amor; describiendo el encuentro amoroso, los diferentes nombres del amor, los atributos de éste, el nombre de los amantes, el amor roto, el orgullo y la indiferencia amorosa; la influencia de la gente y la familia, el amor interesado, el mal de ausencia, el engaño, la muerte de los amantes...

Otro capítulo nos habla de la locura y muerte por amor, del piropo y antipiropo en las coplas; del amor ilícito y de la actitud antimatrimonial; con ejemplos de la visión que la copla tiene de la mujer y del hombre, más negativa la primera que la del segundo; el donjuanismo jondo, los celos, la sensualidad y erotismo, la constancia, el amor y la venganza; hasta llegar a la mujer-madre, que el autor define, como «el amor que no cesa», donde se consagra y enfervoriza el amor de padres e hijos, en torno a la madre, que culmina a la muerte de ésta en arrebatadoras coplas por seguiriyas.



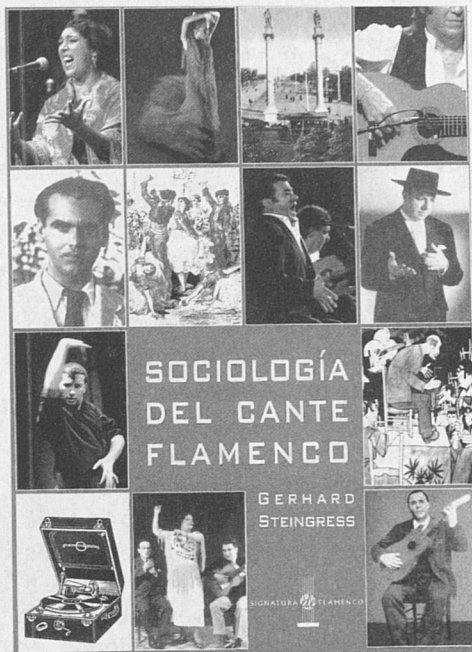
Aunque algunas coplas, dice el autor que nos muestran la clara animadversión que existe, entre la madre y la amante del protagonista de ciertas coplas; en las que también se refleja, en alguna que otra, la figura de la mala madre y la de la suegra, que no deja de ser un tópico en el cancionero flamenco y en otras composiciones populares.

Las conclusiones a las que, finalmente, llega el autor nos hablan de que «la mujer como compañera y la mujer como madre son dos de los aspectos temáticos fundamentales de la copla flamenca» Mientras la mujer como compañera y amante puede contemplarse, en las coplas, desde todos los ángulos amorosos; la madre es bendecida en la mayoría de las coplas que hablan de ella, pudiendo afirmarse que «la madre es la brújula perfecta de la ternura».

«SOCIOLOGIA DEL CANTE
FLAMENCO»
POR GERHARD STEINGRESS

El último libro publicado, este año, por Signatura Ediciones, y el último también, en llegar a nuestra Redacción, es la segunda edición de «Sociología del Cante Flamenco», de Gerhard Steingress, dentro de la colección «Signatura de Flamenco». Un extenso trabajo de 431 páginas que nos permite la contemplación del mundo flamenco, visto desde la perspectiva socio-cultural y socio-musicológica de este profesor austriaco de la Universidad de Sevilla, que recibiera en 1991 el Premio de Investigación del Centro Andaluz de Flamenco.

Esta segunda edición del trabajo de Steingress, madurada desde aquél momento y completada y ampliada, puesta al día en definitiva por su autor, ha profundizado en la materia objeto de estu-



dio, presentándola estructurada en tres bloques diferenciados. El primero, dedicado al cante como objeto de la sociología y como acto artístico; el segundo, centrado en las fases históricas de la investigación flamenca, realizando una revisión crítica de las principales teorías flamencológicas y, el tercero, dedicado al cante y sociedad, basado en el trasfondo histórico-social de la aparición del flamenco y las características propias de la sociedad donde germinó.

El libro que comentamos se completa con una amplia bibliografía, tanto ajena como del propio autor. Preciosa y original cubierta a color con algunos de los iconos más representativos del mundo flamenco.



LIBROS-DVD

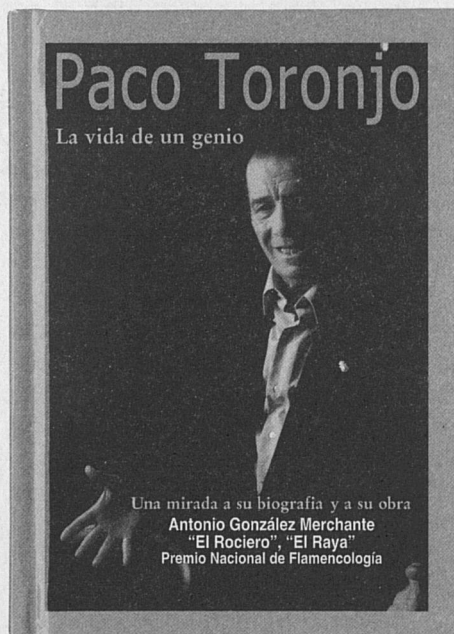
«PACO TORONJO. LA VIDA DE UN GENIO». LIBRO-DVD Y DC POR ANTONIO «EL RAYA»

Magnífico y bien realizado trabajo del cantaor y escritor onubense, Antonio González Merchante «El Rociero», más conocido por «El Raya», que ha reunido en un libro, muy bien editado por Lagar y Luz S. L. de Sevilla, la biografía del que fuera llamado rey del fandango de Huelva, el gran bohemio Paco Toronjo, nacido en Alosno, cuna del fandango por antonomasia, el 13 de junio de 1928, y fallecido en Huelva, setenta años después.

En el libro se recogen multitud de vivencias, anécdotas y opiniones de otros destacados artistas del flamenco, toreros y flamencólogos, sobre el genial cantaor alosnero, todo ello adobado con importantes documentos y numerosas fotografías que jalonan toda la vida del más famoso de los dos hermanos Toronjo. Un trabajo que modestamente ha subtítulo Antonio González «El Raya», como «Una mirada a su biografía y a su obra».

El complemento, en un mismo estuche, de este libro, es un singular DVD, con imágenes inéditas y un DC con documentos sonoros de actuaciones en directo del archivo de Ramón Arroyo y Manuel Cerrejón, que es toda una delicia contemplar y escuchar. Indudablemente, estamos ante una obra documental, completísima, sobre la vida de aquél genio del fandango de Huelva, llamado para la historia Paco Toronjo.

La editora Lagar y Luz, S. L. ha contado, para el libro, con la colaboración de la Fundación Caja Rural del Sur y para los registros audiovisuales, con la

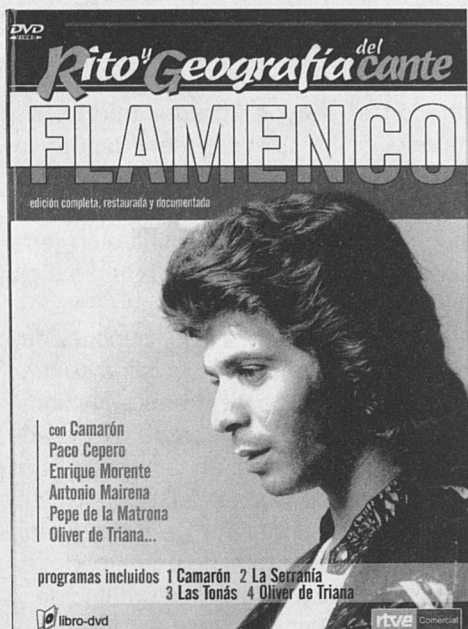


de RTVE. El resultado no ha podido ser más óptimo.

«RITO Y GEOGRAFIA DEL CANTE FLAMENCO». LIBRO-DVD DE RTVE

La serie televisiva «Rito y Geografía del Cante Flamenco» ha sido relanzada por RTVE, en edición completa, restaurada y documentada, en novedoso formato libro-DVD que proporciona una versatilidad única al producto e incrementa en gran medida su interés, para lectores y escuchantes enamorados de la música flamenca.

Una serie ya mítica, íntegra, restaurada y documentada, que edita y presenta Circulo Digital, en colaboración con los servicios comerciales de RTVE y el escritor, crítico y flamencólogo, miembro numerario de la Cátedra de Flamencología de Jerez, José María Velázquez-Gaztelu, en una colección de 24 libros-DVD-



«Rito y Geografía del Cante Flamenco» fue emitida por TVE, entre los años 1971 y 1973 – han pasado ya, pues, más de 30 años – siendo considerada entonces y después, como la serie televisiva más completa y auténtica sobre el arte flamenco; y considerada, también, por los especialistas, como la mejor de todos los tiempos; lo que constituye sin duda un documento audiovisual histórico, para el flamenco, de incalculable valor y trascendencia.

Aquí están todas las grandes figuras del cante del siglo XX, desde Pepe Marchena, a Camarón; pasando por Mairena, Caracol, Terremoto, Tía Anica, Juan Talega, Chocolate, La Paquera, Fosforito, La Fernanda y La Bernarda, El Lebrijano, Agujeta, Menese, Morente y otros muchos, junto a las guitarras de grandes maestros como Melchor de Marchena, Paco de Lucía, Manuel Morao, Diego del Gaster, Parrilla de Jerez, Paco Cepero, Manolo Sanlúcar...

Flamenco vivo y en estado puro, con imágenes únicas e irrepetibles, tanto por

muchos de sus protagonistas, ya desaparecidos, como por la exclusividad de lugares y circunstancias donde se produjo el suceso artístico: bodegas, tabernitas, casas particulares, tablaos, ventas, fraguas o talleres. Lugares donde, además de cantar, bailar o tocar, los artistas hablan de su arte, de sus maestros y de sus circunstancias profesionales.

Documentos de alto valor didáctico, con programas monográficos; donde los DVDs. ofrecen al aficionado, el rescate de unas imágenes únicas y entrañables para el mundo flamenco, incluyendo en cada uno, cuatro programas originales, presentados por José María Velázquez-Gaztelu; mientras que los libros se estructuran en otras cuatro partes, dedicadas a cada uno de los programas de cada DVD.

El primer libro-DVD, dedicado a Camarón, Paco Cepero, Morente, Mairena, Pepe de la Matrona, Oliver de Triana y otros, ya está en los quioscos. El resto, hasta el volumen 24, aparecerán sucesivamente. Pero también se nos anuncia toda la colección, en seis estuches de lujo, que irán apareciendo de aquí a septiembre de 2006.

Los aficionados estamos de enhorabuena. Y de ello hay que felicitar a RTVE, a Circulo Digital y al gran especialista en flamenco, José María Velázquez-Gaztelu, artífice de tan notable trabajo audiovisual de primerísima magnitud.

DISCOS

UNA DONACIÓN EXCEPCIONAL DE DISCOS Y CASSETS FLAMENCOS

El Dr. Pedro Antonio Sánchez, cardiólogo de Madrid, ha tenido la gentileza de donar a la Fonoteca de la Cátedra de Flamencología, institución



Dr. Pedro Sánchez (1907-1997)

editora de esta REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, la que fuera magnífica y bien conservada fonoteca de su señor padre, el también cardiólogo, natural de Arcos de la Frontera, Dr. Pedro Sánchez, la cual está siendo catalogada en la sede social de dicha entidad, bajo el epígrafe de «Legado Dr. Sánchez, de Arcos».

Dicho legado consiste en varios centenares de discos microsuros de 33 y 45 rpm, y una numerosa colección de casetes, algunos de grabaciones en directo, conteniendo cantes de todas las figuras conocidas del flamenco del siglo XX; especialmente de intérpretes de la provincia de Cádiz de la cual era oriundo dicho doctor, que ejerció toda su carrera en Badajoz, llegando a ser presidente de la Sociedad Extremeña de Cardiología; pero sin dejar de ser, al mismo tiempo, y como no podía ser menos, por sus raíces andaluzas, un apasionado aficionado al mejor cante flamenco; lo que le llevó a coleccionar, durante gran parte de su vida, numerosas grabaciones de sus artistas preferidos.

Y, ahora, por decisión de su hijo, para que en un futuro no se pierda tan

hermoso legado, éste ha sido donado generosamente a la Cátedra de Flamencología de Jerez, que lo ha recibido con el mayor agradecimiento del mundo, como un verdadero tesoro fonográfico que viene a enriquecer, aún más, los extraordinarios fondos audiovisuales que posee la institución jerezana, próxima a cumplir su medio siglo de actividad.

Con ese motivo, el Dr. Sánchez fue invitado por la Cátedra a asistir a su gran gala de entrega de los Premios Nacionales de Flamenco, celebrada el pasado día 11 de noviembre, en la bodega «Los Apóstoles», de González Byass, haciéndole entrega el director de dicho centro cultural de un pergamino enmarcado, en el que constaba la inmensa gratitud de la Cátedra por tan generosa, importante y valiosa donación fonográfica.

«LA NIÑA DE LOS PEINES, PATRIMONIO DE ANDALUCÍA»

Extraordinaria colección discográfica que recopila íntegramente la obra cantaora de Pastora Pavón Cruz, La Niña de los Peines, después de que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, tuviera el gran acierto de declarar sus registros sonoros, como Bien de Interés Cultural.

Se trata de un estuche con un total de trece discos compactos, conteniendo prácticamente todas las formas musicales del cante jondo andaluz, o cante flamenco, desde sus tangos más característicos, hasta las peteneras, seguiriyas, cantes de Levante, farruca, etc., incluso sus personales sevillanas. Todo, en distintas versiones, cantadas en distintas épocas, a lo largo de su prolongada trayectoria artística.



Todo un tesoro de viejos y eternos cantes, enriquecido con un DC, en el que se hace un extenso análisis en profundidad de los documentos sonoros utilizados en esta antológica grabación, desde los cantes y cancioneros de Pastora, hasta el estudio de su discografía de pizarra, pasando por su semblanza biográfica, el estudio artístico de los cantes de la genial cantaora, de su voz, el acompañamiento guitarrístico, su iconografía, etc. etc.

Todo un monumento levantado a la voz, el cante, el arte, en suma, de una artista flamenca excepcional, La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía, que la Cátedra de Flamencología de Jerez ha tenido a bien valorar en toda su grandeza y significado, distinguiendo esta colección con el Premio Nacional de Flamenco, a la Mejor Obra Fonográfica.

Un paso más, en la recuperación del auténtico, genuino y verdadero cante flamenco de Andalucía, gracias a una excelente y acertada producción del Centro Andaluz de Flamenco, realizada por Hermes Interactiva y Fonotrón S.L. por la que todos los buenos aficionados debemos de congratularnos.

«FLAMENCO EN LAVAPIES» POR CANELA DE SAN ROQUE

Editado por la tienda madrileña «El FlamencoVive», este cantaor campobaltareño grabó en directo, en la Sala Juglar de la capital de España un ambicioso disco, acompañado por la excelente guitarra de Curro de Jerez, en el que ha querido demostrar sus muchos y amplios conocimientos del cante, interpretando soleares de La Andonda, de Machango, de Paquirri y El Quino; seguiriyas de Paco la Luz, del Viejo de la Isla, del Ciego de la Peña – en el libreto

se dice Tuerto, erróneamente – y de Perico Frascola; la malagueña de Enrique el Mellizo; soleares de Juan y Agustín Talega, La Andonda, El Mellizo y Paquirri; ejecutando a continuación bulerías jerezanas, y las de Frijones, La Moreno y el Sordo la Luz, entre otras de distinta procedencia.

Cantaor de poderosos registros gitanos y estilo propio, Canela recuerda al maestro Mairena, pero sin que se le pueda identificar totalmente con la escuela mairenista. Este disco es una clara muestra de su dominio de la soleá y de la seguiriya, muy especialmente, lo que le adscribe a una línea artística eminentemente tradicional del mejor cante flamenco.

«CURRO LUCENA EN EL FLAMENCO». POR CURRO LUCENA

Curioso documento audiovisual de Curro Lucena, el cantaor afincado en Ronda años ha, que abarca desde su nacimiento, sus principios flamencos, hasta el momento actual; incluyendo 268 fotografías; más cerca de 200 recortes de prensa, donde se refleja su larga, extensa y fructífera carrera artística.

Un compacto multimedia interactivo dedicado a Curro Lucena que recoge toda la vida artística de este singular y estupendo cantaor; que continúa con sus premios, trofeos, menciones honoríficas; y un centenar largo de carteles que dan testimonio de los lugares donde actuó y de los artistas con los que compartió esas actuaciones.

Síntesis o extracto biográfico, con comentarios, entrevistas, guitarristas que le han acompañado, discografía, bibliografía en la que se le menciona, opiniones de otros artistas sobre él y sus



cantes, etc. Y todo ello, además, con los buenos cantes ejecutados por Curro, acompañado a la guitarra por el gran tocaor Juan Carmona «Habichuela».

«MISA FLAMENCA», NUEVO DISCO DE ALFREDO ARREBOLA

El profesor-cantaor granadino, Alfredo Arrebola, no deja de sorprendernos, cada año, con la edición de nuevos discos; siendo el último que ha llegado a nuestra Redacción, el titulado «Misa flamenca» que, realmente, echábamos de menos, en su amplia discografía, conociendo y teniendo en cuenta los antecedentes religiosos de este vocacional artista del cante.

Y como profesor universitario que es, Arrebola, lo primero que hace, es explicarnos qué es una misa flamenca, aclarando que los textos de la suya están tomados del Misal Romano, conforme a la Constitución Apostólica «Missale Romanum», promulgada por Pablo VI, el 3 de abril de 1969; lo que certifica la actualidad de dichos textos cantados, con las siguientes músicas flamencas:

El «canto de entrada» lo interpreta Arrebola con los viejos fandangos de su paisano Frasquito Yerbagüena; el «Señor ten piedad», por malagueñas del Mellizo; el «gloria», por soleares; en el «Credo» nos ofrece un comienzo por tientos, seguido de recitado y cerrando por martinete y deblla; el «Santo, santo» lleva la música de la caña, rematada con el macho de la misma; la cartagenera de Chacón le sirve para entonar la parte de «por Cristo, con él y en él»; cantando el Padrenuestro, mitad por granaína, mitad recitado; es por seguiriyas, el «Cordero de Dios»; por peteneras el «Señor yo no soy digno» y remata la misa con el «acción

de gracias» al estilo de la media granaína clásica.

La adaptación musical y textos llevan la firma del cantaor y el disco ha sido patrocinado por la iglesia parroquial «Virgen Madre» de Nueva Andalucía-Marbella (Málaga). Las guitarras acompañantes son de Enrique Campos y Andrés Cansino. La remasterización digital la hizo Víctor Ruiz de Morales y la producción del disco corrió a cargo de Eurodigital Multimedia Ed. S.L.

«FLAMENCO JOVEN EN GRANADA», CON VOCES DE TODA LA PROVINCIA

Este disco, según se nos dice en la cubierta, es el resultado de una selección de las actuaciones realizadas, en el año 2004, en el I Circuito Jóvenes Flamencos «Frasquito Yerbabuena», llevadas a cabo por toda la provincia granadina, gracias a la organización de la Delegación de Cultura de la Diputación de Granada, dentro del proyecto «Flamenco en la Provincia», que abarcó – además de a la capital – a los pueblos de Monachil, Loja, Huetor Vega, Lachar, Alfacar, Hajar (Las Gabias), Ogijares, Montefrío, Alhedín, Motril, Salobreña, Padul e Illora, con la colaboración siempre de las peñas de dichas localidades.

La grabación, realizada en los estudios de Ambar Producciones Discográficas, viene a contribuir, eficazmente, a garantizar la pervivencia del rico patrimonio flamenco granadino, a través de nuevas voces y guitarras, que interpretan, mayormente, cantes autóctonos de la provincia: granaínas, medias granaínas, fandangos y tangos granadinos, soleá apolá, temporeras y una selección de los llamados cantes básicos



que, en estas frescas y nuevas voces, masculinas unas y femeninas otras, suenan a prometedor futuro, dentro de la más clásica ortodoxia.

Los nombres de los artistas son los de Irene Molina, con la guitarra de José María Fernández; Isabel la Jazmín, con la guitarra de Rafael Hoces, Jesús Fajardo, con el toque de Ramón del Paso; Sergio Gómez, con la sonanta de Rubén Campos; Juan Pionilla, con la de Luis Mariano; Antonio Heredia, acompañando por David Carmona; David Sorroche con el toque de Alfredo Mesa; Verónica Jiménez, acompañada por la guitarra de Paco Jiménez; y aún cuatro cantaores más: Pepe Fernández, Alfredo Tejada, Aroa Palomo y Alberto Funes.

El acertado proyecto discográfico se hizo realidad con la coordinación de Juan Bedmar Zamora y Matilde Bautista Morente y gracias a la Delegación de Cultura de la Diputación de Granada.

«ABANTOS». NUEVO DISCO DE OSCAR HERRERO

Un guitarrista de muy dilatada carrera profesional, como Oscar Herrero, que viaja constantemente por el mundo, siendo más conocido fuera de su patria que dentro, nos sorprende de vez en cuando con la dicha de una nueva grabación. En esta ocasión por partida doble, pues son dos los DC que configuran este nuevo trabajo, bautizado con el mismo nombre del monte que abraza a San Lorenzo del Escorial y que se asoma a su estudio, cada mañana, siendo «testigo de mis silencios, de mis lágrimas dulces con la música y de mis desvelos por el flamenco», como dice el artista en la carpeta.

Este doble compacto nos pide a gritos que oigamos más a Oscar Herrero,

sobre todo en el sur del Sur, donde no se le conoce, en absoluto. Pero, a pesar de ello, el maestro sigue componiendo y ejecutando una música tan flamenca como la del que más. Salvo un vals peruano, popular, todos los demás temas son suyos e interpretados con una guitarra de Conde Hnos., modelo Felipe V.

Con la colaboración especial de Enrique Morente, en el tema principal que da nombre a este trabajo, otras dos voces flamencas se asoman a toques como el de la minera, que canta Basilio Villalta, y a la taranta que interpreta Sonia Cortés. Y esta última y Salva del Real, hacen coro en la alegría, dedicada al bailaor Javier Barón. Los demás temas son tanguillo, rumba-bulería, soleá y fandango. Todo ello, en el primer DC, porque el segundo recoge los mismos temas, pero interpretados exclusivamente con guitarra.

Trabajo serio, realizado con ilusión y mucho amor, que el autor dedica a su familia. Está promovido por Ediciones Resistencia S.L., de Madrid, y lleva el sello de Acordes Concert.

«ASI CANTA NUESTRA TIERRA EN NAVIDAD». VOL. XXIII DE CAJA SAN FERNANDO.

Cada año, en vísperas de la Navidad, la Caja San Fernando presenta un nuevo volumen de su gran colección discográfica «Así canta nuestra tierra en Navidad». Una colección que se iniciara en 1982 con el coro de villancicos del Aula de Folklore de la Cátedra de Flamencología y que, posteriormente, se adscribiera a la Obra Social de dicha Caja, la cual lleva ya recogidos más de doscientos villancicos y romances populares, especialmente de la provincia gaditana y de otros puntos de Andalu-



cía, contando en cada nuevo DC con destacadas voces solistas.

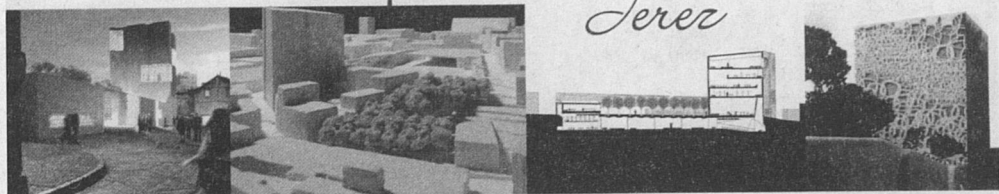
En este volumen XXIII de la colección, calificada como la más importante realizada hasta el momento en España, se incluyen once temas, de origen popular en su mayoría, con predominio de la bulería y el romance, sobre otras melodías populares; interviniendo, junto al coro, las voces de Rocío Jurado - en un villancico con letra de la propia artista -, Esperanza Fernández, Mariana Cornejo, Fernando Terremoto, Angel

Vargas, el Coro Rociero de Matalascañas (Huelva), «Los Segaores» de la Asociación Cultural Zambomba, de Luque (Córdoba); así como las guitarras de Parrilla de Jerez, Moraito Chico, Niño de Pura y Diego del Morao; más el pianista David Dorantes.

La producción artística es de David Beigbeder, la ilustración de cubierta de Patricio Cabrera y el texto de presentación, original de Antonio Rodríguez Almodóvar. La dirección de la colección y la producción ejecutiva, desde siempre, corresponde a Juan Pedro Aladro Durán, editando CINTERCO, para Caja San Fernando - Obra Social; la cual, desde hace siete años, añade el carácter solidario a cada edición de esta obra discográfica, destinando en esta ocasión las aportaciones por la adquisición de este nuevo disco a la O.N.G. Asociación «Madre Coraje». Pudiéndose adquirir ejemplares de este nuevo DC de villancicos, con aportaciones a partir de 3 euros, en cualquier sucursal de Caja San Fernando.



*Ciudad
del Flamenco
Jerez*



JEREZ, CIUDAD DEL FLAMENCO

2 DE DICIEMBRE DE 2005 – FECHA HISTÓRICA:
COLOCACION DE LA PRIMERA PIEDRA
DE LA «CIUDAD DEL FLAMENCO», EN JEREZ DE
LA FRONTERA

Desde hace un año, en que fuera creado el Consejo Asesor de la Ciudad del Flamenco, con la representación en el mismo de primeras figuras de dicho arte, así como flamencólogos, críticos y aficionados, el Ayuntamiento de Jerez se ha ido centrando en los aspectos arquitectónicos del proyecto; tales como planificación urbanística, modificación del uso de los terrenos en los que se asentará la Ciudad del Flamenco, compra de fincas para su incorporación al perímetro de la misma, financiación municipal y europea, obras y canalizaciones perimetrales de la Plaza Belén, donde irá ubicada y, lógicamente, ultimar la redacción del proyecto de ejecución, concurso público, adjudicación de obras, etc.

Un trabajo constante, si bien en aspectos que no tenían nada que ver, directamente, con los con tenidos futuros de la Ciudad del Flamenco. Pero se ha llegado, ¡al fin!, al momento de poder iniciarse, realmente, la construcción de dicho complejo cultural, con la colocación de la primera piedra del mismo, llevada a cabo el viernes, día 2 de diciembre de 2005, fecha que podemos catalogar como verdaderamente histórica para Jerez que quiere saldar así,



La Alcaldesa de Jerez, con el primer teniente de alcalde, los consejeros asesores de la Ciudad del Flamenco y otras autoridades y asistentes.

con la construcción de la Ciudad del Flamenco, una antigua deuda moral con este arte festivo y dramático, al mismo tiempo que máxima expresión cultural de esplendor de un pueblo.

Jerez es la referencia más universal que tiene el Arte del Flamenco, cuya historia conocida y documentada sitúa sus primeras huellas en las postrimerías del siglo XVIII, pero que, indudablemente, tiene unas raíces mucho más hundidas en la propia historia de Andalucía.

La Ciudad del Flamenco puede y debe considerarse como una de las actuaciones más ambiciosas de la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Jerez, para regenerar el centro histórico. Se asentará en distintos espacios y edificios de la antigua Plaza Belén, en el corazón mismo de la ciudad medieval y centro de la antigua medina andalusí, en el punto equidistante entre los barrios considerados más flamencos de Jerez: Santiago y San Miguel.

Este proyecto, surgido en el año 2002, comienza a ser realidad tras un largo proceso de planificación urbanística; concurso internacional de arquitectura, redacción de proyectos y adecuación de espacios.

Diseñado por el estudio de los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre Meuron, de fama internacional, el proyecto contará con Auditorio, Escuela Superior de Arte Flamenco, Centro de Investigación y Documentación y Museo del Arte Flamenco.



La Ciudad del Flamenco otorgará a este arte, del que Jerez se ha considerado siempre una de sus cunas más importantes y capital cultural del mismo, un lugar estelar y definitivo para su promoción nacional e internacional, saldando así Jerez esa antigua deuda, con lo más profundo de su ser festivo y trágico.

Al acto de la colocación de la primera piedra, asistieron con el Consejo Asesor, autoridades, destacados artistas, flamencólogos, críticos, personalidades del mundo de la cultura y miembros de peñas flamencas, especialmente invitados a dicho acto, que será histórico para el futuro del Flamenco y de la naciente Ciudad del Flamenco.



La Alcaldesa de Jerez, Pilar Sánchez, y el Primer Teniente de Alcalde, Delegado de Política Territorial, Pedro Pacheco, artífice del proyecto, colocando la primera piedra de la Ciudad del Flamenco. (Foto cedida por G.M.U.)



Pedro Pacheco pronunciando unas palabras, en el acto de la primera piedra, en presencia de Juan de la Plata, el pintor Juan Valdés, el guitarrista Paco Cepero, la maestra de baile Angelita Gómez y los arquitectos directores de la obra.



La Alcaldesa, Pilar Sánchez, con el primer teniente de alcalde, responsable de Política Territorial, Pedro Pacheco, y la delegada en Cádiz de la Consejería de Cultura, Bibiana Aído, brindando por el éxito de la Ciudad del Flamenco.